ISSN 0130-6405

# Искусство КИНО

3 1984

**Генеральный секретарь ЦК КПСС**
**Константин Устинович Черненко**

# ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ
## о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза

13 февраля 1984 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета КПСС.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл член Политбюро, секретарь ЦК КПСС тов. К. У. Черненко.

В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Ю. В. Андропова участники Пленума ЦК почтили память Юрия Владимировича Андропова минутой скорбного молчания.

Пленум ЦК отметил, что Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни выдающийся деятель Коммунистической партии и Советского государства, пламенный патриот, ленинец, неутомимый борец за мир и коммунизм.

Находясь по воле партии на важнейших постах партийной и государственной работы, Юрий Владимирович Андропов отдавал все свои силы, знания и огромный жизненный опыт осуществлению политики партии, упрочению ее связей с массами, укреплению экономического и оборонного могущества Советского Союза.

Много внимания уделял Ю. В. Андропов проведению в жизнь выработанной XXVI съездом КПСС и последующими Пленумами ЦК КПСС линии на всемерную интенсификацию производства, ускорение научно-технического прогресса, совершенствование управления народным хозяйством, усиление ответственности кадров, организованности и дисциплины, на неуклонный рост материального и духовного уровня жизни народа.

Большой вклад внес Ю. В. Андропов в развитие всестороннего сотрудничества стран социалистического содружества, в укрепление единства и сплоченности международного коммунистического и рабочего движения, в поддержку справедливой борьбы народов за свою свободу и независимость. Под его руководством последовательно и настойчиво осуществлялся на международной арене ленинский внешнеполитический курс нашей партии и государства — курс на устранение угрозы термоядерной войны, на твердый отпор агрессивным происках империализма, на упрочение мира и безопасности народов.

Пленум подчеркнул, что в эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачивают свои ряды вокруг ленинского Центрального Комитета партии, Политбюро ЦК КПСС, полны решимости беззаветно бороться за претворение в жизнь ленинской внутренней и внешней политики партии.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро ЦК с речью по этому вопросу выступил член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров СССР тов. Н. А. Тихонов. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. К. У. Черненко.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единогласно избрал тов. Черненко Константина Устиновича.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. К. У. Черненко. Он выразил сердечную благодарность за высокое доверие, оказанное ему Центральным Комитетом партии.

Тов. К. У. Черненко заверил Центральный Комитет КПСС, Коммунистическую партию, что приложит все свои силы, знания и жизненный опыт для успешного выполнения задач коммунистического строительства в нашей стране, обеспечения преемственности в решении поставленных XXVI съездом КПСС задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, в осуществлении ленинской внутренней и внешней политики, которую проводят Коммунистическая партия и Советское государство.

На этом Пленум ЦК закончил свою работу.

# Речь
# Генерального секретаря ЦК КПСС
# товарища К. У. Черненко

Дорогие товарищи!

Сердечно благодарю членов Центрального Комитета за оказанную мне высокую честь — избрание Генеральным секретарем ЦК. Я полностью сознаю громадную ответственность, которая ложится на меня. Понимаю, какая важная, какая исключительно сложная предстоит работа. Заверяю Центральный Комитет, партию, что приложу все свои силы, знания, весь свой опыт, чтобы оправдать доверие, чтобы вместе с вами продолжить ту принципиальную линию нашей партии, которую последовательно и настойчиво проводил в жизнь Юрий Владимирович Андропов.

Организаторский талант, ясный творческий ум, верность ленинизму в теории и политике, острое чувство нового и способность аккумулировать живой опыт масс, непримиримость ко всему, что чуждо нашему мировоззрению и образу жизни, нашей морали, личное обаяние и скромность — все это снискало Юрию Владимировичу огромный авторитет и уважение в партии и народе.

Партия поручала ему сложные и ответственные участки работы. Особенно ярко раскрылись лучшие политические и человеческие качества Юрия Владимировича Андропова на постах Генерального секретаря ЦК КПСС и Председателя Президиума Верховного Совета СССР. Он не щадил себя, стремясь всегда быть на высоте стоящих перед ним задач.

Юрий Владимирович внес весомый личный вклад в коллективную деятельность Центрального Комитета, Политбюро ЦК по разработке всесторонне взвешенного и реалистичного курса партии на современном этапе — курса на совершенствование развитого социализма. Под его руководством прошли ноябрьский (1982 г.), июньский и декабрьский (1983 г.) Пленумы ЦК КПСС, которые стали важными вехами в жизни партии и народа. В решениях Пленумов получила дальнейшее творческое развитие и конкретизацию политическая линия XXVI съезда КПСС.

Много сил и энергии отдавал Ю. В. Андропов борьбе за обеспечение мирных условий созидательного труда советских людей, за упрочение позиций социализма на международной арене.

Юрий Владимирович хорошо понимал: источник авторитета партии в том, что свое руководящее положение, свою почетную авангардную роль она завоевала и подкрепляет самоотверженным служением народу, умением точно выразить интересы трудящихся, вооружить их верной марксистско-ленинской программой действий.

Убедительным свидетельством правильности внутренней и внешней политики КПСС, ее соответствия требованиям и духу времени является горячая всенародная поддержка этой политики. Партия твердо идет избранным путем — путем коммунистического созидания и мира.

Так было раньше. Так будет всегда!

Но все мы понимаем, товарищи, что одного желания идти этим путем мало. Нужно уметь не только поставить правильные цели, но и упорно добиваться их, преодолевая любые трудности. Нужно реалистически оценивать достигнутое, не преувеличивая, но и не преуменьшая его. Только такой подход предохраняет от ошибок в политике, от соблазна принять желаемое за действительное, позволяет отчетливо видеть, как говорил Ленин, «что́ именно мы «доделали» и чего не доделали...» [1].

Недолгий, до обидного недолгий, товарищи, срок суждено было Юрию Владимировичу Андропову трудиться во главе нашей партии и государства. Всем нам будет не хватать его. Он ушел из жизни в самый разгар большой и напряженной работы, направленной на то, чтобы придать мощное ускорение развитию народного хозяйства, преодолеть трудности, с которыми столкнулась страна на рубеже 70—80-х годов. Но все мы знаем, как много удалось сделать партии за это короткое время, как много нового, плодотворного получило права гражданства и утвердилось на практике. Продолжать и коллективными усилиями двигать дальше начатую под руководством Юрия Владимировича работу — лучший способ воздать должное его памяти, обеспечить преемственность в политике.

Преемственность — не отвлеченное понятие, а живое, реальное дело. И суть ее прежде всего в том, чтобы, не останавливаясь, идти вперед. Идти, опираясь на все достигнутое раньше, творчески обогащая его, концентрируя коллективную мысль, энергию коммунистов, рабочего класса, всего народа на нерешенных задачах, на ключевых проблемах настоящего и будущего. И это всех нас ко многому обязывает.

Сила нашей партии — в ее единстве, верности марксизму-ленинизму, в способности развивать и направлять творческую активность масс, сплачивать их идейно и организационно, руководствуясь испытанными ленинскими принципами и методами. Вы знаете, товарищи, какое огромное внимание уделяли в последнее время наш Центральный Комитет, Политбюро ЦК, Юрий Владимирович Андропов вопросам совершенствования работы государственного аппарата, улучшения стиля партийного руководства. Один из них — четкое разграничение функций партийных комитетов с задачами государственных и хозяйственных органов, устранение дублирования в их работе. Это крупный вопрос политического значения. И не все, говоря откровенно, отлажено тут как следует. Бывает, что работники Советов, министерств, предприятий не проявляют необходимой самостоятельности, перекладывают на партийные органы вопросы, которые должны решаться ими самими. Практика подмены хозяйственных руководителей расхолаживает кадры. Более того, она таит в себе опасность ослабления роли партийного комитета как органа политического руководства. Для партийных комитетов заниматься хозяйством — значит прежде всего заниматься людьми, ведущими хозяйство. Это надо помнить всегда.

Товарищи! Полтора месяца назад, на декабрьском Пленуме ЦК, мы дали всестороннюю оценку положения дел в области социально-экономического развития страны. В принятом постановлении особо подчеркнуто, что сейчас важно сохранить набранный темп, общий настрой на практическое решение задач, неуклонно повышать уровень партийного и государственного руководства экономикой, активнее развивать позитивные тенденции, придать им устойчивый характер. Последовательно выполнять эти установки Пленума — наша прямая обязанность.

Весь наш опыт подтверждает: важнейшим источником силы партии всегда была, есть и будет ее связь с массами, гражданская активность миллионов трудящихся,

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 417.

их хозяйский подход к делам на производстве, к проблемам общественной жизни.

Долг партии коммунистов — постоянно сверять свой курс, свои решения, действия прежде всего с мыслями рабочего класса, с его громадным социально-политическим и классовым чутьем. Владимир Ильич Ленин всегда высоко ценил прямоту, жизненную обоснованность и ясность суждений рабочего человека, чутко прислушивался к его мнению, оценкам событий и людей, искал и находил в них ответы на самые злободневные вопросы.

Прислушиваться к слову, идущему из рабочей среды, с переднего края социалистического строительства, держать совет с людьми труда — это и сегодня должно быть первейшей обязанностью, глубокой внутренней потребностью каждого коммуниста-руководителя.

Уметь вовремя увидеть и поддержать народную инициативу, причем в самом широком смысле — от хозяйского, творческого отношения к делу на рабочем месте до активного участия в управлении государством, обществом, — в этом величайший, можно сказать, неисчерпаемый резерв нашего прогресса. Каждым крупным своим достижением наша экономика в той или иной мере обязана творческим починам трудовых коллективов, их собственным, как принято говорить, встречным планам.

Глубокое удовлетворение вызывает широкий отклик трудовых коллективов страны на призыв декабрьского Пленума — добиться сверхпланового повышения производительности труда на 1 процент и дополнительного снижения себестоимости продукции на 0,5 процента. Патриотический подъем, энергия и деловитость, с которыми трудящиеся, партийные, профсоюзные, комсомольские организации взялись за решение этой задачи, вселяют уверенность, что успех будет обеспечен.

Думаю, что следует рассмотреть вопрос о том, чтобы все средства и ресурсы, которые будут получены за счет этого, а они немалые, направить на улучшение условий труда и быта советских людей, медицинское обслуживание, строительство жилья. Это полностью отвечало бы высшей цели политики партии — всемерной заботе о благе человека.

Вообще, товарищи, нам, видимо, следует подумать о том, чтобы творческие начинания, новаторство трудящихся лучше стимулировались материально и морально.

В самой основе советского строя заложена социальная справедливость. И в этом его огромная сила. Потому столь важно, чтобы она неукоснительно соблюдалась в повседневных делах, идет ли речь о заработной плате и премиях, распределении квартир или путевок, о награждениях, — словом, чтобы все делалось по справедливости, в соответствии с трудовым вкладом каждого человека в наше общее дело.

Здесь есть над чем поработать партийным, профсоюзным, комсомольским организациям, хозяйственным руководителям. Многое зависит от самих трудовых коллективов. У них сейчас — большие, закрепленные в законодательном порядке права. Дело за тем, чтобы полнее их использовать.

За последнее время партия обогатилась новым опытом руководства социалистическим обществом. Мы стали лучше использовать преимущества, возможности нашего строя. К их числу, безусловно, относятся организованность и сознательность масс. Отсюда наше внимание к укреплению порядка, дисциплины.

Вопрос об организованности, о порядке — для нас ключевой, принципиальный. Насчет этого двух мнений быть не может. Всякая разболтанность, безответственность оборачиваются для общества не только материальными издержками. Они причиняют серьезный социальный, нравственный ущерб. Это хорошо понимаем мы,

коммунисты, понимают миллионы советских людей. И вполне закономерно, что поистине всенародное одобрение получили меры, принятые партией в целях повышения трудовой, производственной, плановой, государственной дисциплины, по укреплению социалистической законности.

В этой области удалось уже кое-что сделать. И все знают, как это благотворно подействовало на производственные дела, на нашу общественную жизнь, да и просто на настроение людей. Но неверно было бы полагать, что сделано уже все. Нет, товарищи, жизнь учит, что тут расслабляться никак нельзя.

Что касается основных направлений развития нашей экономики, они четко определены партией. Интенсификация, ускоренное внедрение в производство достижений науки и техники, осуществление крупных комплексных программ — все это в конечном счете должно поднять на качественно новый уровень производительные силы нашего общества.

В серьезной перестройке нуждаются система управления экономикой, весь наш хозяйственный механизм. Работа в этом плане только началась. Она включает в себя широкомасштабный экономический эксперимент по расширению прав и повышению ответственности предприятий. Идут поиски новых форм и методов хозяйствования в сфере услуг. Несомненно, они дадут много полезного, помогут нам решить стратегически важную проблему — поднять эффективность всего народного хозяйства.

Давайте, однако, спросим себя: а не получается ли так, что для иных хозяйственных руководителей ожидание результатов экспериментов служит прикрытием их пассивности, стремления работать по старинке! Конечно, обновление экономических структур — дело ответственное. Здесь не мешает соблюдать и старое мудрое правило: семь раз отмерь, один отрежь. Но это вовсе не оправдывает тех, кто вообще не желает считаться с изменившимися условиями, с новыми требованиями жизни.

Проявлять на всех уровнях больше самостоятельности, смело вести поиски, идти, если надо, на оправданный риск во имя повышения эффективности экономики, роста благосостояния народа — вот чего мы ждем от наших хозяйственных кадров.

Вы знаете, что в минувшем году ЦК КПСС и правительство разработали и приняли ряд постановлений по принципиальным вопросам развития экономики. Эти решения дали в руки партийных и хозяйственных органов определенные рычаги повышения эффективности производства, ускорения экономического развития страны.

Намеченные меры, а они имеют не только хозяйственное, но и большое политическое значение, будут претворены в жизнь лишь в том случае, если их выполнение станет главным содержанием повседневной работы каждой партийной организации, каждого работника.

Решая задачи сегодняшнего дня, мы создаем предпосылки для достижения гораздо более высоких рубежей в будущем. Может быть, о нашем завтрашнем дне, о двенадцатой пятилетке, еще рано говорить в деталях, но главные проблемы, главные направления предстоящей работы видны уже сейчас.

Новая пятилетка прежде всего должна стать началом глубоких качественных изменений в производстве, пятилеткой решающего перелома в деле интенсификации всех отраслей нашего народного хозяйства. Современная материально-техническая база и система управления должны обрести новые, более высокие качества.

Не менее важно сейчас обеспечивать все более тесную взаимосвязь экономического, социального и духовного прогресса советского общества. Невозможно

поднимать экономику на качественно новый уровень, не создавая необходимые для этого социальные и идеологические предпосылки. Равным образом невозможно решать назревшие проблемы развития социалистического сознания, не опираясь на прочный фундамент экономической и социальной политики.

Строить новый мир — это значит неустанно заботиться о формировании человека нового мира, о его идейно-нравственном росте. Именно под этим углом зрения, как известно, рассмотрел вопросы идеологической, массово-политической работы июньский Пленум ЦК. В соответствии с его установками партия будет добиваться, чтобы эта работа полностью отвечала характеру больших и сложных задач совершенствования развитого социализма.

Осмыслить эти задачи в их комплексе, наметить четкую долгосрочную стратегию их решения, показать связь наших текущих дел с коммунистической перспективой — вот что должна нам дать новая редакция партийной программы. Ее подготовке Центральный Комитет придает огромное значение.

Товарищи! Разрабатывая планы дальнейшего развития нашей страны, мы не можем не учитывать положения, складывающегося в мире. А оно сейчас, как вы знаете, сложное и напряженное. Тем большее значение приобретает в этих условиях верный курс партии и Советского государства в области внешней политики.

Борьба за дело прочного мира, свободы и независимости народов всегда была в центре внимания Юрия Владимировича Андропова. Под его руководством Политбюро ЦК и высшие органы нашей государственной власти формировали активную внешнюю политику, отвечающую этим благородным принципам. Политику, направленную на избавление человечества от угрозы мировой ядерной войны. Эта ленинская политика мира, основные черты которой на современном историческом этапе определены решениями последних съездов КПСС, отвечает коренным интересам советского народа, да, в сущности, и других народов мира. И мы решительно заявляем: от этой политики мы не отступим ни на шаг.

Совершенно ясно, товарищи, что успех дела сохранения и укрепления мира в значительной мере зависит от того, насколько велико будет влияние на мировой арене социалистических стран, насколько активны, целеустремленны и согласованны будут их действия. Наши страны кровно заинтересованы в мире. Во имя этой цели мы будем стремиться к расширению сотрудничества со всеми странами социализма. Всемерно развивая и углубляя сплоченность и сотрудничество со странами социалистического содружества — во всех сферах, включая, конечно, и такую важную сферу, как экономическая, — мы тем самым вносим большой вклад в дело мира, прогресса и безопасности народов.

Обращаясь к братским странам, мы говорим: в лице Советского Союза вы и впредь будете иметь надежного друга и верного союзника.

Одной из основ внешней политики нашей партии и Советского государства была и будет солидарность с народами, сбросившими ярмо колониальной зависимости и вступившими на путь самостоятельного развития. И особенно, конечно, с народами, которым приходится отражать атаки агрессивных сил империализма, создающего то в одном, то в другом районе мира опаснейшие очаги кровавого насилия и военных пожаров. Быть на стороне правого дела народов, выступать за устранение таких очагов — это сегодня тоже необходимое и важное направление борьбы за прочный мир на земле. Принципиальная позиция нашей партии в этих вопросах ясна, чиста и благородна, и ее мы будем придерживаться неуклонно.

Теперь об отношениях с капиталистическими странами. Великий Ленин завещал нам принцип мирного сосуществования государств с различным общественным строем. Мы этому принципу неизменно верны. Сейчас, в век ядерного оружия и

сверхточных ракет, он необходим народам, как никогда ранее. К сожалению, некоторые руководители капиталистических стран, судя по всему, не отдают себе в этом ясного отчета. Или не хотят отдавать.

Мы хорошо видим угрозу, которую создают сегодня для человечества безрассудные, авантюристические действия агрессивных сил империализма, — и говорим об этом в полный голос, обращая на эту опасность внимание народов всей земли. Нам не требуется военное превосходство, мы не намерены диктовать другим свою волю, но сломать достигнутое военное равновесие мы не позволим. И пусть ни у кого не остается ни малейших сомнений: мы и впредь будем заботиться о том, чтобы крепить обороноспособность нашей страны, чтобы у нас было достаточно средств, с помощью которых можно охладить горячие головы воинствующих авантюристов. Это, товарищи, очень существенная предпосылка сохранения мира.

Советский Союз как великая социалистическая держава полностью сознает свою ответственность перед народами за сохранение и укрепление мира. Мы открыты для мирного взаимовыгодного сотрудничества с государствами всех континентов. Мы за мирное решение всех спорных международных проблем путем серьезных, равноправных, конструктивных переговоров. СССР будет в полной мере взаимодействовать со всеми государствами, которые готовы практическими делами помогать уменьшению международной напряженности, создавать в мире атмосферу доверия. Иными словами, с теми, кто действительно будет вести дело не к подготовке войны, а к укреплению устоев мира. И мы считаем, что в этих же целях должны быть в полной мере использованы все имеющиеся рычаги, включая, конечно, и такой, как Организация Объединенных Наций, которая и создана была для сохранения и укрепления мира.

Товарищи, нас, советских коммунистов, искренне радует, что в борьбе за мирное будущее и прогресс человечества мы идем рука об руку с миллионами братьев по классу, с многочисленными отрядами мирового коммунистического и рабочего движения. Неизменно верные принципу пролетарского интернационализма, мы с горячей симпатией и глубоким уважением относимся к борьбе наших зарубежных товарищей за интересы и права трудящихся и видим свой долг в том, чтобы всемерно крепить связывающие нас узы.

Вот что хотелось бы сказать сегодня о линии нашей партии в международных делах. И мы уверены, что ее всей душой горячо поддерживает советский народ.

Товарищи!

Все свои достижения советские люди неразрывно связывают с деятельностью партии. Беззаветно преданная массам, партия пользуется полным доверием масс.

Только что в партийных организациях завершилась отчетно-выборная кампания. Она вновь показала высокий уровень сознательности и активности коммунистов. На руководящие посты избраны авторитетные, опытные, знающие люди.

В работе Пленума участвуют первые секретари крайкомов и обкомов партии. К вам, товарищи, хотелось бы обратиться особо. Центральный Комитет хорошо знает, как широк круг ваших обязанностей, ваших забот. Знает, как много от вас зависит в решении и наших текущих, ближайших и стратегических задач. Политбюро ЦК уверено, что вы сделаете все необходимое для обеспечения устойчивых темпов роста промышленного производства, успешного выполнения Продовольственной программы, развития трудовой активности масс, для реализации мер, направленных на подъем народного благосостояния. И тем самым — для повышения авангардной роли партии.

Любой выборный пост в нашей партии — пост ответственный. Избрание в партийный комитет надо рассматривать как своего рода кредит доверия, выданный

членами партии своим товарищам. И это доверие должно быть оправдано самоотверженным трудом. Таков наказ участников прошедших собраний и конференций. Сейчас, на пороге выборов в Верховный Совет СССР, этот требовательный наказ партия передает и тем коммунистам, которые выдвинуты кандидатами в депутаты, войдут в высший орган государственной власти.

Неисчерпаемая сила советских коммунистов — в сплоченности их рядов. В полной мере эта сила раскрывается, когда, говоря словами Ленина, «мы все, члены партии, действуем как один человек»[1]. Именно так дружно, сплоченно действует ленинский Центральный Комитет КПСС, его руководящее ядро — Политбюро ЦК. Это позволяет принимать выверенные, всесторонне взвешенные решения, ведущие к упрочению союза рабочего класса, крестьянства, интеллигенции, братской дружбы народов Союза ССР.

Подлинно партийная, деловая и творческая атмосфера, в создание которой так много сил вложил Юрий Владимирович Андропов, была и будет обязательным условием работы Центрального Комитета партии. Это — залог дальнейшего роста авторитета КПСС, успешного решения стоящих перед нами больших и сложных задач коммунистического созидания.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 128.

# Речь
# члена Политбюро ЦК КПСС, Председателя Совета Министров СССР товарища Н. А. Тихонова

Дорогие товарищи!

Коммунистическая партия, наш народ, мировое коммунистическое и рабочее движение понесли тяжелую утрату. Оборвалась жизнь Юрия Владимировича Андропова — выдающегося деятеля нашей партии и Советского государства, пламенного патриота социалистической Родины, неутомимого борца за мир и коммунизм.

Короткий срок, год с небольшим, возглавлял Юрий Владимирович Центральный Комитет. Но как много за это время сделано. Следуя курсом XXVI съезда, творчески обогащая его, партия под руководством ЦК КПСС добилась уверенного продвижения страны на всех направлениях экономического и социального прогресса.

Многогранной была деятельность Юрия Владимировича, и на ответственных постах, которые доверяла ему партия, он отдавал все свои силы и знания служению интересам народа.

У каждого из нас свежи в памяти глубокие выступления Юрия Владимировича на ноябрьском (1982 г.) и последующих Пленумах ЦК, в которых дана четкая программа реализации преимуществ социализма, решения актуальных проблем коммунистического строительства.

Он умело и энергично направлял деятельность Центрального Комитета, Политбюро по мобилизации коммунистов, всех трудящихся на ускоренное развитие экономики, совершенствование управления народным хозяйством, укрепление организованности и дисциплины.

Опираясь на коллективный опыт, чутко улавливая потребности общественного развития, Юрий Владимирович внес большой личный вклад в работу партии по усилению могущества Советского государства, повышению благосостояния советских людей.

Он настойчиво боролся за последовательную реализацию миролюбивого внешнеполитического курса партии, курса на устранение угрозы термоядерной войны, на решительный отпор агрессивным происках империализма.

Мы все глубоко переживаем большое горе, которое постигло нашу партию, весь советский народ, но долг коммунистов-ленинцев состоит в том, чтобы еще теснее сплотить свои ряды, крепить единство партии и народа.

Политбюро ЦК выражает твердую убежденность в том, что Пленум Центрального Комитета продемонстрирует перед всей страной, перед всем миром непреклонную волю партии твердо и последовательно идти и дальше верным ленинским курсом.

Настойчиво и целеустремленно будет проводиться линия, выработанная историческим XXVI съездом КПСС и последующими Пленумами ЦК, на интенсификацию производства, повышение эффективности экономики, ускорение научно-технического прогресса, реализацию Продовольственной программы, на все более полное удовлетворение материальных и духовных потребностей советских людей.

Партия и впредь будет крепить нерушимый союз рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, братскую дружбу народов нашей Родины.

КПСС и Советское государство всегда будут верны идеалам мира, дружбы и сотрудничества между народами всех стран, идеалам социального прогресса.

Дорогие товарищи!

Политбюро обсудило вопрос о Генеральном секретаре ЦК КПСС и единодушно поручило мне предложить Пленуму избрать Генеральным секретарем Центрального Комитета нашей партии товарища Черненко Константина Устиновича.

Константин Устинович прошел богатую жизненную школу. Знает он и нелегкий крестьянский труд, и солдатскую службу, и будни сельского райкома.

Многие годы он возглавлял ответственные участки партийной работы в Красноярской, Пензенской, Молдавской партийных организациях, в аппарате ЦК КПСС.

Где бы ни трудился Константин Устинович, он всегда проявлял себя как талантливый организатор масс, пламенный пропагандист марксистско-ленинских идей, непоколебимый борец за претворение в жизнь политики нашей великой партии.

Коммунистам, советским людям Константин Устинович хорошо известен как выдающийся деятель Коммунистической партии и Советского государства, верный соратник таких руководителей ленинского типа, какими были Леонид Ильич Брежнев и Юрий Владимирович Андропов.

Работая в Политбюро и Секретариате ЦК, Константин Устинович многое сделал для развития и утверждения ленинского стиля партийного и государственного руководства, для которого характерны глубокое понимание ключевых вопросов общественного развития, реалистический подход к оценке достигнутого и нерешенных проблем, высокая требовательность к кадрам и в то же время доброжелательное отношение к ним, опора на инициативу и опыт трудящихся.

Константина Устиновича отличает умение зажечь людей своей энергией, новаторским отношением к любому делу, сплотить товарищей на дружную коллективную работу.

Хотелось бы особо подчеркнуть его постоянную потребность в общении с массами, его внимание к каждой человеческой судьбе — будь то талантливый ученый или знатный металлург, солдатская мать или молодой писатель.

Константину Устиновичу принадлежит видная роль в разработке крупных теоретических проблем совершенствования развитого социалистического общества, в создании целостной концепции идеологической деятельности КПСС на длительную перспективу.

Константин Устинович принимает самое активное участие в формировании стратегических направлений нашей миролюбивой внешней политики, в деятельности КПСС по укреплению единства и сплоченности международного коммунистического и рабочего движения.

Наши военные работники знают, как много занимается Константин Устинович вопросами укрепления обороноспособности страны, оснащения Вооруженных Сил современной техникой, идейной закалки личного состава армии и флота.

Политбюро уверено, что Константин Устинович Черненко на посту Генерального секретаря ЦК КПСС будет достойно возглавлять боевой штаб нашей партии.

Тесно сплотившись вокруг ленинского Центрального Комитета и его руководящего ядра, вооруженные ясной и четкой программой действий, выработанной XXVI съездом партии, последующими Пленумами ее Центрального Комитета, коммунисты, все советские люди с оптимизмом смотрят в будущее и полны решимости своим самоотверженным трудом обеспечить дальнейший расцвет нашей великой Родины.

# Выступление члена Политбюро ЦК КПСС, секретаря ЦК КПСС товарища М. С. Горбачева

Товарищи! Мы завершаем наш внеочередной Пленум ЦК, собравшийся в ответственный момент жизни партии и народа. Пленум прошел в обстановке единства и сплоченности. На Пленуме с чувством огромной ответственности перед партией и народом решены вопросы преемственности руководства.

Пленум показал, что партия пойдет и дальше ленинским курсом, выработанным XXVI съездом КПСС, ноябрьским (1982 г.), июньским и декабрьским (1983 г.) Пленумами ЦК. С особой силой это проявилось в единодушном избрании товарища Черненко Константина Устиновича на пост Генерального секретаря ЦК КПСС, в полной поддержке положений и выводов по проблемам внутренней политики и внешнеполитической деятельности партии и государства, высказанных в его выступлении на сегодняшнем Пленуме ЦК КПСС.

Позвольте от имени Политбюро выразить уверенность, что члены ЦК, все участники Пленума, возвратившись на места, в партийные организации, будут действовать в духе единства и сплоченности, высокой требовательности и ответственности, которые характеризуют настоящий Пленум Центрального Комитета партии.

Желаем вам всем успехов в работе.

Пленум объявляется закрытым.

# Константин Устинович ЧЕРНЕНКО

Константин Устинович Черненко родился 24 сентября 1911 года в деревне Большая Тесь Новоселовского района Красноярского края, русский.

Член КПСС с 1931 года. Образование высшее — окончил педагогический институт и Высшую школу парторганизаторов при ЦК ВКП(б).

Трудовую жизнь К. У. Черненко начал с ранних лет, работая по найму у кулаков. Вся его дальнейшая трудовая деятельность связана с руководящей работой в комсомольских, а затем в партийных органах. В 1929—1930 годах К. У. Черненко заведовал отделом пропаганды и агитации Новоселовского райкома ВЛКСМ Красноярского края. В 1930 году он пошел добровольцем в Красную Армию. До 1933 года служил в пограничных войсках, был секретарем партийной организации пограничной заставы.

После окончания службы в армии К. У. Черненко работал в Красноярском крае: заведующим отделом пропаганды и агитации Новоселовского и Уярского райкомов партии, директором Красноярского краевого дома партийного просвещения, заместителем заведующего отделом пропаганды и агитации, секретарем Красноярского крайкома партии.

С 1943 года К. У. Черненко учится в Высшей школе парторганизаторов при ЦК ВКП(б). По окончании учебы с 1945 года работает секретарем Пензенского обкома партии. В 1948 году был направлен в Молдавскую ССР и утвержден заведующим отделом пропаганды и агитации ЦК Компартии Молдавии. Работая в этой должности, он много сил и знаний отдал экономическому и культурному строительству в республике, коммунистическому воспитанию трудящихся.

В 1956 году К. У. Черненко выдвигается на работу в аппарат ЦК КПСС, где он возглавил сектор в Отделе пропаганды, и одновременно был утвержден членом редакционной коллегии журнала «Агитатор». С 1960 года он работает начальником Секретариата Президиума Верховного Совета СССР. В 1965 году К. У. Черненко утверждается заведующим Общим отделом ЦК КПСС. В 1966—1971 годах он — кандидат в члены ЦК КПСС. На XXIV съезде партии (март 1971 г.) избирается членом Центрального Комитета КПСС, а в марте 1976 года на Пленуме ЦК КПСС, состоявшемся после XXV съезда партии, — секретарем ЦК КПСС.

С 1977 года он — кандидат в члены Политбюро, а с 1978 года — член Политбюро ЦК КПСС. Депутат Верховного Совета СССР 7—10-го созывов. Депутат Верховного Совета РСФСР 10-го созыва. К. У. Черненко был членом советской делегации на международном Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе (Хельсинки, 1975 г.), участвовал в переговорах в Вене по вопросам разоружения (1979 г.).

Константин Устинович Черненко — видный деятель Коммунистической партии и Советского государства. На всех постах, которые поручала ему партия, он проявил высокие организаторские способности, партийную принципиальность, преданность великому делу Ленина, идеалам коммунизма. К. У. Черненко — автор ряда научных трудов по актуальным вопросам повышения руководящей роли партии в жизни советского общества, совершенствования стиля и методов партийной и государственной работы, развития социалистической демократии. На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС К. У. Черненко выступил с докладом, в котором определены главные направления улучшения идеологической деятельности КПСС в современных условиях.

За большие заслуги перед Родиной Константин Устинович Черненко дважды удостоен звания Героя Социалистического Труда и награжден тремя орденами Ленина, тремя орденами Трудового Красного Знамени, многими медалями Советского Союза. Он является лауреатом Ленинской премии.

К. У. Черненко награжден высшими наградами социалистических стран.

# ОБРАЩЕНИЕ

## Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР к Коммунистической партии, к советскому народу

**Дорогие товарищи!**

**Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Оборвалась жизнь выдающегося деятеля ленинской партии и Советского государства, пламенного патриота социалистической Родины, неутомимого борца за мир и коммунизм Юрия Владимировича Андропова.**

**Его жизнь — образец беззаветного служения интересам партии и народа, великому делу Ленина. На всех постах, где по воле партии трудился Юрий Владимирович Андропов, он отдавал свои силы, знания, огромный жизненный опыт неуклонному осуществлению политики партии, борьбе за торжество коммунистических идей. Качества крупного политического руководителя ярко проявились во всей многогранной деятельности Ю. В. Андропова — на комсомольской работе и в организации партизанского движения в Карелии в годы Великой Отечественной войны, на ответственнейших участках партийной и дипломатической деятельности. Много труда вложил он в укрепление безопасности нашего государства.**

**Со всей силой выдающиеся способности и организаторский талант товарища Андропова — руководителя ленинского типа — раскрылись в его работе на постах Генерального секретаря ЦК КПСС и Председателя Президиума Верховного Совета СССР.**

**Короткий срок довелось Ю. В. Андропову возглавлять Центральный Комитет КПСС. Но за это время партия, следуя курсом XXVI съезда, творчески обогащая его, обеспечила уверенное продвижение страны на всех направлениях экономического и социального прогресса.**

**Важными вехами в жизни партии и народа, в укреплении их нерушимого единства стали ноябрьский (1982 г.), июньский и декабрьский (1983 г.) Пленумы ЦК КПСС. В решениях Пленумов, в выступлениях Ю. В. Андропова была развита и конкретизирована современная стратегия партии — стратегия совершенствования зрелого социализма.**

**В этот период усилия партии и народа были сконцентрированы на ускорении развития экономики, на улучшении управления народным хозяйством, укреплении партийной, государственной и трудовой дисциплины, повышении ответственности кадров, на развитии творческой активности масс.**

**Принятые партией меры подчинены одной цели — росту благосостояния советских людей, усилению могущества Советского государства. Во всем этом велики заслуги Юрия Владимировича Андропова.**

**Значителен вклад Ю. В. Андропова в развитие всестороннего сотрудничества стран социалистического содружества, в укрепление единства и сплоченности международного коммунистического и рабочего движения, в поддержку борьбы народов за свободу и независимость.**

**Под его руководством ЦК КПСС и Советское государство последовательно и настойчиво осуществляли на международной арене ленинский внешнеполитический курс — курс на устранение угрозы термоядерной войны, на твердый отпор агрессивным происках империализма, на упрочение мира и безопасности народов.**

**В эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачивают свои ряды вокруг ленинского Центрального Комитета партии, Политбюро ЦК КПСС. Трудящиеся Советского Союза видят в Коммунистической партии своего испытанного, коллективного вождя, полны решимости беззаветно бороться за претворение**

**Юрий Владимирович Андропов**

в жизнь ее внутренней и внешней политики, выражающей коренные интересы народа. Ленинский курс партии непоколебим. Партия вооружена ясной и четкой программой действий, выработанной XXVI съездом КПСС, последующими Пленумами ее Центрального Комитета.

КПСС будет и впредь настойчиво и целеустремленно проводить линию на всемерную интенсификацию производства, ускорение научно-технического прогресса, усиление организованности и дисциплины, на неуклонный рост материального и духовного уровня жизни народа. Она будет крепить нерушимый союз рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, братскую дружбу народов СССР, развивать социалистическую демократию, воспитывать людей в духе советского патриотизма и пролетарского интернационализма, преданности великим идеалам коммунизма.

В нынешней сложной, опасно обострившейся международной обстановке КПСС, Советское государство считают своим первейшим долгом последовательно отстаивать дело мира, проявлять выдержку и бдительность, решительно срывать авантюристические замыслы империализма, укреплять оборонную мощь страны.

Советский народ — убежденный противник решения спорных международных вопросов силой. Мир без войн — наш идеал. В борьбе за прочный мир вместе с нами — братские страны социализма, коммунистические и рабочие партии, борцы за национальное и социальное освобождение, широкие народные массы, выступающие за предотвращение термоядерной катастрофы.

Наша партия и государство будут и впредь твердо и неуклонно проводить в жизнь принципы мирного сосуществования государств с различным общественным строем. Мы желаем жить в мире со всеми странами, активно сотрудничать с теми правительствами и организациями, кто готов честно и конструктивно работать во имя мира.

Советский народ твердо знает: партия, Центральный Комитет, его руководящее ядро непоколебимо верны ленинскому знамени, делу Великого Октября. Партия свято дорожит доверием народа и считает высшей целью своей деятельности заботу о благе и счастье советских людей. Единство партии и народа было, есть и будет источником нашей силы.

В памяти коммунистов, всех советских людей Юрий Владимирович Андропов навсегда останется как человек, беспредельно преданный учению Маркса — Энгельса — Ленина, принципиальный и скромный, близкий к людям труда, чуткий к их нуждам и заботам, умеющий подчинить все интересам социалистической Отчизны.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Президиум Верховного Совета СССР, Совет Министров СССР выражают глубокую уверенность в том, что коммунисты, все советские люди с новой силой проявят свою классовую сознательность и организованность, свои высокие коллективистские качества, целеустремленным самоотверженным трудом обеспечат выполнение народнохозяйственных планов и социалистических обязательств, дальнейший расцвет нашей великой Родины.

Искусство КИНО

3
1984

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

*Главный редактор*
МЕДВЕДЕВ А. Н.

*Редколлегия*
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
*(зам. гл. редактора)*
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
*(зам. гл. редактора)*
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
*(ответственный секретарь)*
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

*Оформление* Марголина И. Л.
*Художественный редактор*
Петрова Э. С.
*Технический редактор*
Иванова Т. Ю.
*Корректоры*
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

## СОДЕРЖАНИЕ

**Современность и экран**
**3**

НИКОЛАЙ КРЮЧКОВ — О тех, кто твердо идет по земле

**Кинематограф 80-х. Дневник**

*Разборы и размышления*
**6**

НИНА ИГНАТЬЕВА — Смертью смерть поправ...
**16**

Д. ОГАНЯН — Человек без лица
**22**

Л. ЛЕМЕШЕВА — Отказ от легенды
**33**

Г. МАСЛОВСКИЙ — Семейный портрет
**43**

Л. БЕЛОКУРОВ — Вовремя сказанное слово

*Реплика*
**48**

А. АРОНОВ — Экранизация или адаптация?

*Точка зрения*
**50**

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ — Будни и праздники

*Интервью «ИК»*
**60**

АЛЕКСАНДР АБДУЛОВ — Что такое популярность?

*Ракурс*
**64**

ВИКТОР МЕРЕЖКО — Вчера. Сегодня. Завтра

*Репортаж со съемочной площадки*
**71**

ГРИГОРИЙ ЦИТРИНЯК — Райзман-1983

94
Издано о кинематографе
100
Памяти товарища
В. В. Горданов
За рубежом
101
ВЛАДИМИР БАСКАКОВ — О Висконти, неореализме и спорах о кино
*У кинокарты планеты*
119
АНАТОЛИЙ МЕДВЕДЕНКО — Кино современной Испании
*Интервью «ИК»*
129
ДЖОАН ХАРВИ — Человек, говорящий правду
*Зарубежный фильм на нашем экране*
134
ЕЛЕНА ДАВЫДОВА — В пути
136
АЛЕКСАНДР ДОРОШЕВИЧ — Сказки старого Бродвея
140
Синерама
Сценарий
147
А. АДАБАШЬЯН, С. АЛАРКОН — Колодец

**На 1-й стороне обложки:**
Дареджан Харшиладзе в фильме «День длиннее ночи» (режиссер Л. Гогоберидзе, «Грузия-фильм»)

**На 4-й стороне обложки:**
Джеральдина Чаплин в фильме «Вдова Монтьель» режиссера Мигеля Литтина (Венесуэла — Куба — Колумбия — Мексика)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 15.12.83.
Подп. к печати 16.02.84.
А 03364
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 16,45
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 3499

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов Московской области

3
1984

# Iskusstvo Kino Cinema Art

**In the number.** Wellknown Soviet actor Nikolay Kruchkov reflects about new generation of cinema heroes (p. 3). Reviews of the Soviet films "Torpedo-planes" (p. 6), "The Elect" (p. 16), "The Return Of Butterfly" (p. 22), "Look Around" (p. 33), "Never Say "Never" and "Secret World Of Soil" (p. 43), "Law Of Eternity" (p. 48). Article by Konstantin Shcherbakov continues the discussion about problems of genres of modern cinema (p. 50). Interview with young Soviet actor Alexander Abdulov (p. 60). Essay on work of Soviet actress Natalya Gundareva (p. 64). Reporting from the shooting site of Yuly Raizman' film "Time Of Desire" (p. 71). Notes on new books (p. 94). Article by Vladimir Baskakov "About Viskonti, Neo-Realizm And Argues On Cinema" (p. 101). Article by Anatoly Medvedenko about modern Spanish cinema (p. 119). Interview with American actress and film director Joan Harvey (p. 129). Review of the film "Angela mergemai geparte" ("Angela Is Driving On", Romania; p. 134) and the film "Tribute" (Canada, USA; (p. 136). Cinerama (p. 140). Script by Alexander Adabashyan and Sebastian Alarkon "The Well" (p. 147).

*Николай Крючков*

# О тех, кто твердо идет по земле

Человек труда всегда был самой привлекательной фигурой для нашего советского кинематографа. С гордостью сознаю, что именно с ним, человеком активного социального действия, связана и вся моя творческая биография.

Мы были поколением отчаянных энтузиастов. Смело шли на штурм всего нового, неизведанного, потому что свято верили — именно от нас зависит, каким будет завтрашний день страны.

Герои, которых я играл, — люди веселого, задорного склада. Они буквально заряжали зрителей неодолимой энергией жизнелюбия, оптимизмом, радостью освобожденного труда. А главным для них всегда было дело, и прежде всего — дело...

Счастлив человек, когда он видит плоды своего труда. Помню, мальчишкой работал на фабрике «Трехгорная мануфактура» граверомнакатчиком — наносил на ткань рисунок. И вот однажды на улице встретил женщину в платье со знакомым, таким знакомым узором! И, может быть, впервые ощутил радость: выходит, я своими руками помог другому человеку стать красивее, а значит — счастливее.

В любой профессии важно осознавать, что ты необходим людям, что трудом своим ты даришь им радость. Важно это и актеру. А потому всегда хотелось играть героя, который, шагнув с экрана, способен ворваться в реальную жизнь, завоевать симпатии зрителей и стать примером, своего рода властителем дум...

И Степан Лаутин из картины «Учитель», и Сергеев из «Путевки в жизнь», и герои «Комсомольска» и «Семеро смелых», и мои Клим Ярко и Сергей Луконин, «парень из нашего города», пришли на экран из гущи народной. Они не были «академическими» красавцами, но были прекрасны особой, свойственной лишь настоящим людям простотой, которая роднила их с теми, кто сидел в кинозале. Они с энтузиазмом брались за любое, самое сложное дело, жили азартно, открыто, отчаянно любили и ненавидели... Сверстники-зрители узнавали в них свои собственные черты, и вместе с тем эти герои экрана воплощали тот идеал, к которому следовало стремиться. Вот в чем заключалась сила их обаяния!

Сегодня, как и вчера, перед нами одна-единственная задача: снимать хорошие, нужные нашему зрителю фильмы. А что прежде всего необходимо такому фильму? Герой. То есть образ, характер, выражающий ведущую тенденцию общественного развития, воплощающий передовой этический и эстетический идеал эпохи. Герой нашего времени! Способный увлечь энергией созидания, повести за собой людей.

Сегодня живут и действуют люди, по своему душевному складу — дети и внуки Клима Ярко. Я встречал их на БАМе и среди нефтяников Тюмени, в Целинограде и Комсомольске-на-Амуре, на КамАЗе и в Магнитогорске. Мне приходится много ездить по стране, и я вижу воочию: сегодняшняя молодежь достойно продолжает дело и традиции своих отцов. А вот героев экрана, которые олицетворяют собой реальных современников, зритель встречает куда реже, чем хотелось бы.

Наш кинематограф в последние годы весьма преуспел как мощная сила идейно-эстетического воспитания масс, формирования нового, коммунистического человека. Именно эти успехи советского киноискусства заслужили одобрение и признательность партии, высказанные с самых высоких трибун.

Но, думаю, мы не вправе почивать на лаврах. Слишком велик еще поток серых, скучных лент, сделанных без таланта и вдохновения.

В чем же тут дело?

Задаю я себе этот мучительный вопрос — мучительный для родного моего кино вот уже немало лет — и, каюсь, не могу найти целостного ответа...

Ясно лишь одно: все мы, работники экрана, несем за это ответственность. Все. И — каждый в отдельности!

В этой связи я часто думаю: каким же сегодня должен быть человек труда на нашем экране? Что интересует зрителя, что хочет он понять, почувствовать, посмотрев фильм о рабочем человеке? Разобраться в этом, внести некоторую ясность в этот вопрос помогла мне недавняя встреча с генеральным директором объединения «Сибсельмаш» Виталием Петровичем Мухой. Встреча эта состоялась в дни работы выездного секретариата Союза кинематографистов СССР в Новосибирске, когда труженики заводов и полей, ученые, преподаватели школ и вузов, партийные и комсомольские работники поделились с нами, сценаристами, режиссерами, актерами, раздумьями о том, как соотносится экран с реальной жизнью, чего требует время от кинохудожников. Чем лично для меня было интересно мнение Виталия Петровича? Во-первых, это было мнение не просто зрителя, а человека, который кровно заинтересован в том, чтобы фильмы на так называемую производственную тему были правдивыми, искренними, несли в себе воспитательный потенциал. Во-вторых, это было мнение руководителя огромного объединения, который хорошо знает, каков он на деле — человек труда.

«Чего ждет зритель от таких фильмов? Прежде всего — глубокого, серьезного исследования личности рабочего человека. Мне, например, очень интересно наблюдать поведение героя не только в сфере работы, но и в общении с другими людьми, в семейной жизни. Работа и судьба человека — ведь они взаимоопределяют друг друга, в труде выковывается характер, а потом этот характер проявляется в самых разных жизненных ситуациях. Вот этот-то узел проблем требует художественного осмысления средствами киноискусства», — таково было мнение директора.

Оно вполне совпало с моими собственными мыслями.

«Трактористам» исполняется сорок пять лет. По этому поводу я ездил на Украину, в Гурьевку — там мы снимали картину, там было решено и отметить ее юбилей. И вот я увидел: трактор старой марки ХТЗ — тот, на котором работал мой Ярко, — водружен на пьедестал, являя собой историческую примету давних дней, своеобразную точку отсчета — вот какой раньше была сельскохозяйственная техника, а какова она теперь — оглянитесь вокруг...

Но круто изменилась не только техника, изменились и люди! Человек, который управляет современной машиной, во многом отличается от Клима Ярко. Он, этот советский человек конца XX века, образованнее, эрудированнее, его внутренний мир куда сложнее. Он умудрен гигантским историческим опытом — очень и очень непростым. Это естественно — каждое время формирует свое поколение. И нынешняя молодежь вправе ждать от киноискусства с в о е г о властителя дум, который отражал бы ее сегодняшнее состояние, ее сегодняшнее отношение к миру, ее сегодняшнюю жизнь. Мог бы стать собирательным образом нашего молодого современника.

И суть тут не в отдельных удачных кинообразах. Мне кажется, что на экране в полный рост должно встать, явить себя миру новое кинематографическое поколение героев.

Каким я вижу истинно современного героя?

Пусть у него будет яркая судьба, пусть это будет человек сильно выраженной индивидуальности, с «чертиком в глазах», с обаянием, которое как магнитом притягивало бы зрителя.

А ведь как бывает порой — положительный герой сух и напоминает скорее хорошо выверенную схему, чем живого человека. Ведь идеальный герой идеален не потому, что соткан из одних достоинств, а потому, что, со всеми своими промахами и просчетами, взлетами и падениями, он душой стремится к добру, чистоте, нравственной справедливости.

Чтоб сыграть такого героя, есть лишь один путь к зрителю — путь через его душу. Звонким, но пустым словом ни в чем не убедишь. Нипочем не поверит тебе зритель, если не признает в твоем герое «своего» человека. Иван Александрович Пырьев не раз говорил: «Актер, играющий в кино роль нашего современника, должен делать почти все, что знает и делает в жизни его герой». Это не значит, конечно, что актер должен выучиться на слесаря, если это требуется по сценарию, но это значит, что зритель должен поверить, что перед ним на экране действительно мастер своего дела, а не изображающий его актер.

Интерес зрителя к герою — самый для актера точный показатель творческого успеха. И я убежден: слово, сказанное с любовью, будет услышано. Важно только, чтобы актер душу свою не «экономил». А уж зритель всегда тебе ответит, в долгу не останется.

Был со мной случай, который с особой силой врезался в память. Как-то после одного из выступлений подошла ко мне пожилая женщина с букетиком цветов — таких, знаете, которые не в магазине куплены, а дома выращены, тронула за руку и говорит: «Жив-здоров, Коленька? С вами моя юность, моя молодость связаны. Видимся впервые — а кажется, всю жизнь знакомы». Вот ведь как выходит, я не знал и не ведал об этой женщине, а герои мои, может быть, в трудную минуту ей жить помогали.

В нашем народе — огромная тяга к искусству, к людям искусства. А потому я говорю: надо нам, кинематографистам, побольше ездить по стране, особенно в дальние районы, в глубинку, где жажда подобных встреч ох как остро ощутима! Там у зрителей даже глаза особые — видишь в них внимательное ожидание и готовность к доверительному общению. Да и нас, актеров, эти встречи духовно и профессионально обогащают. Впечатления от поездок накапливаются, откладываются в уме и сердце, потом приходит роль, и ты понимаешь вдруг, что знаешь такого человека, встречался с ним, наблюдал его в работе, — и все увиденное, запомнившееся становится материалом для лепки образа. Ты уже не голословен, идешь не по наитию — ты знаешь того, кого тебе предстоит сыграть. Вот ведь что такое — общение со зрителем, это, по сути, познание жизни, без которого не обойтись в нашей актерской профессии.

А иной раз короткая встреча переходит в многолетнюю дружбу. Вот сейчас собираюсь в Краснодарский край, а там старинный друг ждет — Майстренко Алексей Исаевич, директор ордена Трудового Красного Знамени рисоводческого госплемзавода «Красноармейский», Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии СССР, заслуженный агроном РСФСР. Познакомились мы с ним давно — хозяйство его тогда совсем небольшим было. Но поразил меня человек размахом своим и еще — любовью к земле. Ведь это уже потом его совхоз показательным стал, а начинал Майстренко с нуля. Приехал на так называемые бросовые земли, принялся на них рис выращивать. Это легко сказать, а сколько сил, энергии и главное — души и сердца нужно было вложить в труд, чтобы мертвую землю заставить родить.

Восхищаюсь я такими людьми и думаю — не грех о них почаще с экрана рассказывать. Достоин уважения человек, который крепко по земле ходит, корнями в нее врос, сердцем привязался, человек, который любовно и бережно относится к живой природе, не отдаляется от нее, не губит ее варварски, а наоборот, помогает ей стать и богаче и щедрее — и сам от этого духовно преображается. А то ведь мы зачастую забываем при встрече сказать друг друга извечное человеческое: «Здравствуйте!» Вот и хочется мне сыграть крепкого, могучего духом старика, до седин не расставшегося со своим делом, чтобы зритель посмотрел, восхитился: «Не знал, что есть такие Человеки!» — и постарался бы стать лучше...

*Разборы и размышления*

*Нина Игнатьева*

# Смертью смерть поправ...

И памятью той, вероятно,
Душа моя будет больна,
Покамест бедой невозвратной
Не станет для мира война.

*А. Твардовский*

Хмурое северное утро застанет двух военных летчиков — друзей, соседей — под домашним кровом: один блаженно проснется в постели рядом с молодой женой, другой будет делать зарядку, старательно «выжимая» чугунный утюг. Потом они встретятся на аэродроме, пошутят над незадачливым старшиной, потом встанут в строй. Командующий кратко разъяснит боевую задачу. Потом... потом начнут «работать»: среди рвущихся снарядов, взметнувшихся ввысь водяных столбов прорываться к цели — кораблю противника. С пробитым баком, горящим мотором...

Сколько раз мы совершали это «путешествие обратно» — в годы, опаленные огнем военного пожара, пронизанные неутихающей болью, овеянные нетленной славой. Думается, навечно связано наше киноискусство с этой темой: материал войны неисчерпаем. Но лишь тому он по-настоящему дается в руки, тому подчиняется безраздельно, кто не просто хочет еще раз рассказать о войне, а заботой своей ставит проникнуть в какие-то новые слои, раскрыть новые аспекты военного лихолетья. Так, чтобы трепетным конкретным содержанием наполнилось это понятие — Великая Отечественная, в живых реалиях воплотились ее испытания, ее тяжелая работа, ее дух.

●

Я пытаюсь найти определение тому первому чувству, какое вызвали «Торпедоносцы» — фильм, сумевший сказать с в о е слово о войне. Неожиданность? Да, пожалуй. Но одновременно рождалось и другое ощущение — узнаваемости и неопровержимой правды того, что показывал экран. Узнаваемости не самого хода событий, разумеется, а атмосферы, среды действия, характера поведения, душевного состояния героев. Неожиданности — нет, это не очень похоже на уже виденное «про войну» — сопутствовала убежденность: так это в реальности и было.

Где же исток такого восприятия картины, поставленной Семеном Арановичем по сценарию Светланы Кармалиты?

Авторы фильма строят киноповествование как бы на стыке тыловой жизни и фронтовых сражений. Как бы — потому что здесь, в заполярном гарнизоне, где расположен полк морской авиации, понятия «тыл» и «фронт» почти неразделимы: из мирного тепла семейных комнатушек и тесных кухонек, из обжитого быта — с парикмахерской и столовой, с праздничными вечерами в Доме офицеров — уходят на боевые задания летчики, оставляя дома жен и детей. Уходят, не зная, вернутся ли.

В этой слитности территорий войны и мира, в обыденности такого, казалось бы, несовместимого сосуществования не только источник некой необычности создаваемого на экране образа действительности. Здесь драматический контрапункт фильма, обусловленный не контрастом боевых эпизодов и сцен бытовых, а их взаимодействием в едином жизненном потоке. Не в резком сломе событий — в их повседневном течении раскрываются судьбы и чув-

---

«ТОРПЕДОНОСЦЫ»
По мотивам военных рассказов Ю. Германа. Сценарий С. Кармалиты. Постановка С. Арановича. Оператор В. Ильин. Художник И. Каплан. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор Г. Лукина. «Ленфильм», 1983.

*«Торпедоносцы»*

ства людей, которые внутренне готовы к тяжким испытаниям. Быт в его деталях и подробностях помогает выявить сущность бытия.

После того как камера оператора В. Ильина перенесет нас на заснеженные северные земли, в открытый всем ветрам гарнизонный поселок, на аэродром, откуда совершают боевые вылеты летчики, вместе с которыми зрителю придется пройти их короткий жизненный путь, очень скоро станет ясен художественный прицел авторов картины, с очевидностью обнаружится эстетический ключ ленты. Не на сюжетных хитросплетениях держится фильм — на драматургии, изнутри исследующей жизнь на определенном драматическом отрезке истории и требующей предельной правды от экрана. Внимательный глаз объектива ведет документально точное наблюдение, фиксируя выражение лиц, особенности интерьера, множество деталей, второстепенных лишь на первый взгляд. Своеобразный уют временного жилья с драгоценным ощущением «домашности» и холод скрипучей лестницы, вместе с которым входит в квартиру трагическая весть. Короткий, с непременными байками перекур и столь же недолгое, лишенное торжественного пафоса построение полка перед боем. Смешно скользящие по борту ноги пытающегося залезть в самолет флагманского специалиста и долгий (предчувствующий недоброе?) взгляд женщины, провожающий уходящие за облака машины. Лирическая мелодия «Синего платочка», которую насвистывает, выруливая на взлетную площадку, майор Плотников, и неистовая команда старшего лейтенанта Белоброва: «Всех на дно! Атака! Атака! Атака!»... Из всего этого — светлого и печального, смешного и горького, трудного и ужасного — как бы спонтанно складывается картина гарнизонного быта, а точнее, картина времени, сближающего, сталкивающего такие полярные полюса, как жизнь и смерть, радость и горе.

Жизнь — это ребенок в кроватке, улыбающийся проснувшимся родителям. Это чистая, преданная — «в сто пудов» — неумелая любовь старшины Черепца к работнице пищеблока Марусе. Это не оборванное изменой Насти, продолжающее биться чувство Белоброва. Это приглашение друга — перед боевым вылетом — на семейное торжество.

Смерть — это не только наводка словно вставших на дыбы зениток, орудийные залпы, объятая пламенем кабина, взрыв машины, идущей на таран вражеского корабля. Это безмерное мужество, осознанное чувство свято выполненного долга.

Радость — это мимолетные встречи летчика Дмитриенко с нравящейся ему «сестричкой». Это песня за общим столом в первомайский праздник. Это глаза инженера Гаврилова, вглядывающиеся в худенького мальчика на подножке железнодорожного вагона — пропавшего и неожиданно найденного Игорешку, сына, единственного, кто уцелел из всей семьи.

Горе — это неподвижное лицо Белоброва, которому выпало сообщить Шуре и Насте, что они стали вдовами. Это Шурин шепот: «Не вернулись...», переходящий в задыхающийся крик. Это помертвевшая Настя. Это обнажившие головы летчики, теснящиеся в дверях.

С уважением к правде тех дней — истинной, неприглаженной, неупрощенной — снимал свой фильм С. Аранович, скрупулезно выверяя ею и поступки, и отношения людей, их чувства, их психологию. И столь же тщательно заботился режиссер о стилистике ленты, исключающей всякую возможность живописного героизма и эффектного страдания. Простота подлинности — вот эстетический принцип, следуя которому режиссер сумел перенести на экран реальность в формах самой жизни, перенести столь бережно и столь убедительно. Не случайно в одной из своих статей Константин Симонов заметил: «Часто в искусстве бывает так, что самая простая вещь, самое простое сопоставление оказывается в то же время и самым сильным и самым мудрым» [1].

●

Наверное, проще всего было бы достигнутый в картине эффект правды, доподлинности экранной жизни, когда исполнители, кажется, не играют, а живут в рамках предложенных им драматургией обстоятельств, когда окружающая их обстановка не просто изобразительный, звуковой фон действия, но реальная, в деталях запечатленная среда, — объяснить «происхождением» режиссера, в прошлом талантливого мастера документального кино. Спору нет, рука и глаз опытного документалиста весьма ощутимы в «Торпедоносцах». И в тех напряженнейших эпизодах фильма, где хроникальные съемки воздушного боя без «швов» переходят в моменты игровые и, наоборот, — игровые куски перетекают в документальные кадры. И в сценах, в которых точно срабатывает безошибочно найденная деталь. И в метких портретных зарисовках. Однако было бы ошибкой только лишь в документальной манере кинорассказа видеть причины принципиальной удачи фильма.

Кинематографическая практика знает примеры, когда сам по себе «документализм» повествования, последовательно прокладываемая дорога к натуральному описанию явления отнюдь не гарантировали успеха, а иногда, напротив, приводили к результату обратному. «Документально» представить историю человеческой жизни, перенести на экран ее, так сказать, физическую реальность не значит раскрыть эту жизнь во всей полноте и глубине. От художника требуется большее — исследование, осмысление. «Попробуйте без всякого отношения пересказать любую историю,— писал Шукшин, — не выйдет. А выйдет без отношения, так это тоже будет отношение, и этому тоже найдется какое-нибудь определение, какой-нибудь «равнодушный реализм». И добавлял: «...нет и писателя без искренней тревожной думы о человеке, о добре, о зле, о красоте...» [2]

Житейская, бытовая достоверность — лишь трамплин к тому прыжку от натурального воспроизведения жизни к ее художественному

---

[1] Симонов К. Сегодня и давно. М., 1976, с. 453.

[2] Шукшин В. Вопросы самому себе. М., 1981, с. 116.

постижению, которое и обеспечивает правду искусства. Результативность такого перехода зависит от степени авторского присутствия в кадре, в фильме.

Когда внезапной тишиной оборвется адский гул воздушного сражения, в котором погибнут комполка и его товарищи, и общий план облачного неба сменит средний — Командующего на КП, чье лицо, фигура, затянутая в черную кожу форменного пальто выразят куда больше, чем непроизнесенные слова, нельзя не ощутить духовного содержания кадра. Это позднее Командующий скажет: «Все у нас теперь есть: театр есть, вот и парикмахерскую открыли. Казалось, живи и радуйся, а счастья все нет и нет» — режиссер С. Аранович и исполнитель роли актер А. Филиппенко раскроют состояние героя раньше, в том самом «среднем плане».

А история отношений Черепца и Маруси — разве эта повесть о любви, со своей завязкой, развитием, кульминацией, трагическим концом, не есть отражение духовного процесса, чутко уловленного автором? Кажется, история этой любви целиком погружена в быт — с Марусиными подгоревшими котлетами, с маргарином, ящик с которым, пытаясь помочь девушке, уронил в море неловкий Черепец, с отрезом на пальто, что так трогательно припас своей любимой старшина, — но в то же время высветлена поэзией чувства.

В естественном, как будто неуправляемом потоке экранной жизни на самом деле непрестанно отражается авторское лицо. Ты словно видишь и его улыбку, и мягкую грусть, и горькую муку, и жесткие складки на лбу, и набежавшие слезы... Чувствуешь характер отношения художника к воссозданной им действительности, его «искреннюю тревожную думу о человеке».

●

«Торпедоносцы» — фильм многогеройный, поскольку нет в нем главного действующего лица — его функции розданы всем основным персонажам ленты. Непросто было в этой многофигурной композиции найти свое место и свои краски каждому, тем более если персонаж ненадолго оказывался в поле зрения зрителя. Но создателям ленты важны все эти люди 1944 года, военные и штатские, важны обличьем, характером, судьбой и — общим духовным опытом народа, выстоявшего под непомерной тяжестью трех лет войны. Режиссер стремился не просто дать серию отдельных человеческих портретов, чтобы затем както сложить их вместе, — сама по себе сумма пусть и выразительных зарисовок еще не есть открытие «человека в целом». С. Арановичу (сужу об этом по тому, что получилось в фильме) необходимо было выявить внутренние связи между его столь разными героями, увидеть их не только в индивидуальном своеобразии, но и в тех точках соприкосновения, в том едином, что предопределялось самим временем, его дыханием. И здесь стилистика фильма сработала на решение идейной задачи. В создаваемой картине жизни как бы непроизвольно просматриваются эти духовные скрепы, эти связующие нити особого, военного братства. Обозначается высшая отметка нравственного состояния людей.

Следы этой отметки и в тех событиях, изгибах, испытаниях личной жизни, которые то с драматическим, то с чуть ироническим оттенком, но всегда с проникновенным сочувствием показывает фильм. И в той душевной концентрации «скрытого тепла» патриотизма, что нашла скупое, но убедительное выражение в кратком диалоге Командующего с Белобровым: «Вы как считаете сами про свое самочувствие, можете работать?» — «Могу работать. Хорошо могу работать, товарищ генерал». Наконец, в поведении в бою, где в шквале прицельного огня, в дыму и пламени, охватывающем и машины, и людей, не бросают штурвалов летчики, выполняя ценою жизни не просто очередное задание — волю Родины, свой долг перед ней.

Светлана Кармалита писала сценарий по мотивам, как сказано в титрах картины, военных рассказов Юрия Германа. Очевидно, во многом их питали наблюдения писателя — военного корреспондента на Северном флоте. Эта прочная жизненная основа чувствуется в сценарии, который, в свою очередь, передал ощущение подлинности фильму. Но ведь нуж-

*«Торпедоносцы». Шура — В. Глаголева, Белобров — Р. Нахапетов*

но было, чтобы и актерский ансамбль сложился в русле исповедуемой авторами эстетики, чтобы не выбивались из нее исполнители актерским нажимом, позой, привычными приемами. В списке играющих основные роли, в сущности, нет «звезд», исключая разве популярного Р. Нахапетова. Есть просто хорошие актеры, чьи имена не столь известны широкому зрителю, а подчас и вовсе ему незнакомы. Я думаю, некоторых из них фильм поднимает на новую, более высокую ступень искусства. Я имею в виду прежде всего А. Жаркова, Т. Кравченко, С. Садальского, В. Глаголеву.

Об актере Алексее Жаркове стоило бы поговорить особо. Он немало снимается в последнее время, чаще — в ролях так называемого второго плана, однако его работы всегда заметны свежестью человеческих характеристик, точным выявлением типологии героя. И в «Торпедоносцах» образ старшины получился столь достоверным в главном и в частностях, столь трогательным в своей душевной незащищенности во многом благодаря мастерству актера, в чем-то приближающего своего Черепца то к чеховскому Епиходову, то к вечно попадающим впросак шукшинским «чудикам». Жарков так строит образ, что, полностью располагая вас к незадачливому старшине, оставляет место и для легкой иронии над ним, для добродушной улыбки. Ведь недаром даже его подруга Маруся позволяет себе со смешком заметить: «Вам эта стрижка не идет, вы

в ней на арбуз похожи». И в самом деле, Черепец всегда хочет как лучше, а получается вот такой «арбуз»! В ухаживаниях тоже. Подробный инструктаж провел с ним друг, многоопытный Артюхов (великолепно сыграл эту маленькую роль В. Шиловский), специалист по вопросу «влечения полов» и целованья «с прикусом, длительно, покуда дыхалки хватит», но только подступился Черепец к Марусе с явно позаимствованным: «Не будем ломаться, не надо нам ломаться, зачем нам ломаться?», как был отброшен мощным Марусиным ударом. Краску комическую А. Жарков накладывает чуть-чуть, слегка, как бы все время помня про себя, что его героя ждет трагический финал, трагический вдвойне, ибо связан он не только со смертью самого Черепца, но и с гибелью Маруси. Вот тут в драматической коде актер уже пользуется иными средствами, раскрывая всю силу потрясения от потери любимой, показывая героя в его смертный час.

Правда, еще до этого будет у Жаркова драматическая сцена — прощание с Марусей, которую в связи с болезнью отправят в тыл на теплоходе с другими покидающими гарнизон. Но решена она в ином ключе, в том, о котором писал еще Чехов: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Черепец

*«Торпедоносцы».*
*Черепец — А. Жарков,*
*Артюхов — В. Шиловский*

говорит про подаренный им Марусе отрез на пальто — из него, мол, хорошее пальто выйдет, просит сфотографироваться в обновке и прислать фотографию, а за поверхностью этого разговора — полнота чувства, душевное смятение героя от предстоящей разлуки, тонко переданные актером.

Собственно, так и работают актеры в фильме: погружая своих персонажей в быт, они извлекают «второй слой» образа, открывая его сущностные черты. Потому столь убедительна Т. Кравченко в роли Маруси — не смазливенькая пухленькая повариха — долговязая, зябко кутающаяся в воротник старенького драпового пальто девушка с усталым лицом и угловатой походкой, чистый, достойный счастья человек. Потому интересен С. Садальский (Дмитриенко), который прежде нередко намечал лишь контуры характера, не более. Потому впечатляет В. Глаголева (Шура) своим прочтением психологической партитуры роли.

И даже линии персонажей сугубо эпизодических, как лейтенант Семушкин или уборщица Киля, просматриваются куда дальше границ отведенного им кинематографического пространства. И они, казалось бы, совсем уж «бытовые», сыграны с расчетом на более глубокое толкование.

Может быть, чуть особняком в этом ансамб-

*«Торпедоносцы». Дмитриенко — С. Садальский, Белобров — Р. Нахапетов, Гаврилов — А. Болтнев*

ле — подчеркиваю, чуть — Р. Нахапетов, актер, по природе своей склонный к некой романтической приподнятости. Но ведь и в Саше Белоброве, которого он играет, заложена какая-то внутренняя значительность, спрятана своего рода загадка, про него не скажешь — весь как на ладони. И Р. Нахапетов дает это почувствовать. Хотя Белобров в фильме и не «выламывается» из среды боевых товарищей. Он только как бы «впередсмотрящий» — несколько умудреннее жизненным опытом. Актер подчеркивает основательность, надежность, силу воли своего героя и вместе с тем отнюдь не преувеличивает «железность» этого характера, подвергнутого испытаниям любви, сложных, неразрешимых отношений с Настей Плотниковой.

●

Современная режиссура, как правило, «разглядывает» жизнь, пристально всматривается в людей, в работу их души, в детали их поведения, в характер их быта. Она предпочитает монтажу внутрикадровое действие, ошеломляющим ракурсам, их динамике своего рода «статику», когда камера не задыхается в лихорадочном спотыкающемся беге, не кружит в непрерывном стремительном движении — неторопливо изучает мир. Это внешнее спокойствие визуального ряда (речь, понятно, о произведениях истинного искусства, а не о мимикрирующих под него ремесленных поделках) отнюдь не ведет к монотонности повествования, к однообразию интонаций, напротив, часто таит в себе взрывчатую эмоциональную силу.

Такими эмоциональными пиками богат фильм С. Араповича. Режиссура заботилась о воздействии фильма на зрителя, создавая (воспользуюсь определением критика Юрия Ханютина) формулу эмоций времени, особенность которой заключается в том, что она вбирает в себя, соединяет противоположные чувства, вызванные страданием, горем, тяжестью войны и неодолимой жаждой жизни, победы. Потому, думается, в картине, где с такой жесткой правдой обнажены человеческие раны и потери, поются не грустные — задорные песни о веселом трубаче, о молодом и красивом лейтенанте, о любви к шоферше («Я люблю шофершу крепко, робко, ей в подарок от меня коробка, а в коробке, например, манто вам и стихи поэта Лермонтова»), звучит из громкоговорителя нежный серебристый колокольчик голоса Тани — Бабановой: «Вот мое сердце открыто, если хочешь — возьми его...», увлеченно разыгрывается перед столь же увлеченной публикой представление лилипутов.

А в некоторых сценах, когда у тебя перехватывает горло и подступают слезы, режиссер тактично «микширует» драматизм интонацией едва ли не юмористической, как в сцене проводов.

В тумане серого неприветливого утра идет погрузка на старый, видавший виды транспорт. Ежится то ли от холода, то ли от волнения провожающая подругу Настя. Нервничает, дергается Шура, то бросаясь выгружать из грузовика вещи, то покрикивая на мать. Прощаются на палубе, где ветер рвет брезент, Черепец и Маруся. Кажется, внутреннее напряжение в зените. Но подъезжает машина с ансамблем лилипутов, их поднимают по трапу, и вот уже с оживленным шумом толпятся они у борта на корме теплохода, который начал отшвартовываться. Разделяющая транспорт и пирс водная полоса заметно увеличится, и тогда ветер вырвет из рук Шуриной матери зонтик и бросит его в море под веселые возгласы и смех лилипутов... Эта деталь и станет средством, которое разрядит атмосферу сцены, ослабит ее драматический накал, переключит на иной эмоциональный лад зрительское настроение.

Она, эта деталь — черный зонт на поверхности воды,— еще отзовется в сознании (только теперь подчеркнет трагичность последующего события), когда мы узнаем, что фашисты отправили транспорт на дно. Как чудовищная реальность войны, втягивающая мир в свою зловещую пучину, предстанет на экране красноречивый пластический образ: расступится перед сбросившим высоту самолетом легкая дымка, скрывавшая холодную гладь воды, и летчики увидят плавающие тут и там знакомые им бочки — все, что осталось от теплохода, на котором только вчера отправи-

лись в путь Шура с ребенком и матерью, Маруся, артисты-лилипуты...

Вот тогда-то и отдаст побелевшими губами свою яростную команду Саша Белобров: «Будем карать гадов! Всех на дно! Всех на дно! Атака! Атака! Атака!» И станет штурмовать вражеские корабли до тех пор, пока не развалится в воздухе, не разлетится по частям его горящая машина.

●

Каждое явление в искусстве имеет свою родословную. Тем более фильм о Великой Отечественной, вобравший в себя историческую память народа. Если искать конкретные опоры «Торпедоносцев» на опыт, традиции нашего кинематографа, то прежде всего вспомнятся «Живые и мертвые» в их документальной достоверности, хроникальной стилистике, в органичном сплаве «страшного и героического», за которым явственно проступает то, на чем «вся Россия держится»: сила народного характера; фильм «У твоего порога», с тщательной подробностью показывающий события, что разворачиваются в узком секторе обзора одного орудийного расчета, но крепкими нитями скрепляющий судьбу небольшого участка передовой с жизнью всей страны; «Они сражались за Родину» — с впечатляющим реализмом солдатской работы и солдатского быта на войне; «Двадцать дней без войны», с неотра-

*«Торпедоносцы».*
*Настя — Н. Лукашевич,*
*Белобров — Р. Нахапетов,*
*Артюхов — В. Шиловский*

зимой убедительностью реконструирующие обстановку и дух тыловой действительности. Однако авторы «Торпедоносцев» не следуют с послушной робостью за открытиями кинематографических произведений А. Столпера, В. Ордынского, С. Бондарчука, А. Германа, пытаясь повторить уже найденное, — они используют их завоевания, оставаясь на собственных художественных путях, продвигаясь по ним, ведомые движением времени.

Я вспоминаю картину С. Арановича «Летняя поездка к морю», несколько ранее поставленную им по сценарию Ю. Клепикова (фильм отразил реальную историю: экспедицию группы архангельских школьников летом 1942 года на Новую Землю за питательными яйцами кайры, чтобы пополнить продовольственные запасы города). Все в ней как будто бы полемизирует с безмятежным, настраивающим на благодушный лад названием. Ледяные волны Северного моря, неприступные, отвесные голые скалы, затвердевшая корка мерзлой почвы, и уже тронутые студеным прикосновением войны души ребят, в семьи которых пришли «похоронки», нахлынули горе и беды военной поры. Фильм, показывающий, как война втягивает в свою орбиту и малых и старых, так же жёсток в своей стилистике, как суровы его события, жестоки подчас поступки и чувства подростков. В его снятой «под хронику» заставке, рисующей будни военного времени — с усталыми, задумчивыми лицами едущих в трамвае пассажиров, с длинной, неподвижной очередью у дверей магазина, с врывающимся сигналом тревоги и спасающимися от воздушного налета людьми, в точной и строгой фактурности среды, в зорко подмеченной правде именно тех дней, например в жадности, с какой поглощают мальчишки скудный обед, и в старательной деловитости, с которой разделывают они окровавленные тушки убитых кайр, заготавливая птичье мясо, — видишь столь близкую устремлениям авторов «Торпедоносцев» художественную установку, общие с этой лентой эстетические принципы.

Все тот же оператор В. Ильин и здесь не позволяет себе любования северной природой, хотя снимает ее с чувством истинного художника. Она не существует в картине самоцельно и не воспринимается как фон, как театральный задник, пытающийся создать некую иллюзию реальности, она участвует в драматургическом действии. И здесь камера в многолюдной ребячьей толпе не скользит по лицам — «вникает» в них, стараясь понять, объяснить. А режиссура, вглядываясь в быт своих молодых героев, не прячет того некрасивого, недоброго, что привнесла война в неустоявшийся еще внутренний мир подростков. Потому что вместе с наставником «птичьей бригады» Петровичем знает и открывает нам все светлое, прекрасное, гуманное и справедливое, что формирует детские души. Что останется — фильм на этом настаивает — непреходящим в нравственном сознании ребят.

Так не только манерой выражения, но сущностью авторского взгляда, авторской позиции «Летняя поездка к морю» как бы подготовила появление «Торпедоносцев», ленты по событиям трагической, однако глубоко оптимистичной по мироощущению, по характеру заключенного в ней исторического мышления.

Фильм Семена Арановича, Светланы Кармалиты и, конечно же, писателя Юрия Германа обнаруживает ту коренную народную почву, на которой выросла наша Победа: готовность переносить и преодолевать самые тяжкие жизненные испытания, веру в торжество добра и правды.

Счастливо подсказанный художественной интуицией режиссера финал картины, когда сменяют одна другую фотографии не вымышленных — реальных героев, звучит как реквием погибшим летчикам-североморцам, лица которых — сосредоточенные, веселые, задумчивые — смотрят на нас со старых снимков, с газетных и журнальных полос военной поры. Как память о вечно живых в нашем сознании бойцах Великой Отечественной.

О них сказал поэт:

Есть высшее из всех гражданских прав:
Во имя жизни встретить ветер боя
И, если надо, смертью смерть поправ,
Найти в огне бессмертие героя.

*Д. Оганян*

# Человек без лица

Когда-то однажды знаменитого маэстро попросили после концерта объяснить основные идеи его произведения. Музыкант ответил: «С удовольствием...» — и сыграл еще раз все сочинение от начала до конца.

Хорошо, ну а что же делать критикам?

*Вместо эпиграфа*

●

Кинорежиссеров, чье авторство можно почти безошибочно определить после первых кадров ленты, не так уж и много в кинематографическом мире. К их числу принадлежит Сергей Соловьев. У него свое ви́дение мира, своя тема, свои художественные приемы, монтажный стиль и пр. В общем, все те необходимые черты, что составляют лицо мастера.

Из многих его особенностей подчеркну одну — способность одухотворить самую прозаическую реальность, увидеть то, что сюжет, факт, поступок, реплика скрывают от обыденного ненапряженного взгляда, способность сделать нас прозорливее и ощутить, понять сущность явления.

Я заговорил об этой черте дарования С. Соловьева потому, что она весьма своеобразно проявилась в его новой работе — фильме, резко отличающемся от предыдущих ну хотя бы по внешним признакам.

...Фильм советско-колумбийского производства «Избранные». В титрах перечень участников соответствует примерно обычной пропорции для совместных лент. Но вот что касается сюжета и характера действующих лиц, то здесь стандарты явно нарушены. Цитирую выборочно строчки из аннотации к фильму: «Действие картины происходит во время второй мировой войны. В центре произведения — человек богатый, живущий в нацистской Германии, но с отвращением относящийся к фашизму... Он уезжает в Колумбию, где помещен его капитал... Втягивается в биржевую игру, запутывается в сомнительных знакомствах... И наконец, погибает».

Владелец капитала, а не подпольщик, не борец, не поборник справедливости, не... В общем, это не типичный образ того человека, которого избирают обычно в герои режиссеры «совместных» картин, персонаж, совершенно неожиданный для таких лент.

Богатый барон Б. К., дамы полусвета, прожженные дельцы, политические спекулянты, пьянство, сделки на бирже, адюльтеры — вот набор персонажей и схема фабулы.

Разумеется, и такой набор и такая схема могут составить основу значительного фильма (вспомним хотя бы «Сладкую жизнь» Феллини). Но все же это не то идейно-духовное поле, где наш режиссер мог бы чувствовать себя вполне компетентным. В лучшем случае оно знакомо ему по зарубежным фильмам, романам, стихам и т. д., и несомненно, что личностный опыт не может быть равноценен вторичному, «литературному» знанию предмета.

Заранее предвижу возражения, но ответ на них — тема не рецензии, а отдельной статьи. Я же всегда с сомнением относился и отношусь к отечественным произведениям про «заграничную жизнь» — исключая сделанные документалистами. Более того, самые добросовестные наши экранизации западных писателей XX века и большинство совместных постановок оставляют у меня ну если не впечатление, то непреодолимое подсознательное ощущение «дефекта правды». Я не стал бы излагать эти очевидные для меня соображения, если бы они не были неожиданно опровергнуты фильмом «Избранные». Опровергнуты ad hoc — для данного случая. А в будущем... Поглядим, подумаем...

Сценарий фильма создан по мотивам романа известного колумбийского писателя и политического деятеля Альфонсо Лопеса Микельсена (роман опубликован у нас в десятой книжке журнала «Иностранная литература» за 1976

---

**«ИЗБРАННЫЕ»**
Сценарий С. Соловьева, при участии А. Л. Микельсена. Постановка С. Соловьева. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян и А. Самулекин. Звукооператор В. Бобровский. «Мосфильм» — «Динавильон ЛТДА», «Продуксьонес Касабланка ЛТДА» (Колумбия), при участии В/О «Совинфильм» и «Фосине» (Колумбия). 1982.

год). Но пусть вас не обманывает расхожее словечко «по мотивам». Сергей Соловьев и Альфонсо Лопес Микельсен написали сценарий совершенно оригинальный, в котором мотивы первоисточника — не более чем повод для творческой фантазии создателей фильма. Все, о чем говорилось и будет говориться в этой рецензии, относится только к ленте «Избранные» вне всяких сопоставлений с романом, который сам по себе был и будет объектом для отдельных исследований.

Перед просмотром картины я не знал о фильме ничего, кроме названия и фамилии режиссера. А после финальных титров, выйдя из зала, был озадачен — авторам его каким-то образом удалось сломать стену недоверия между экраном и зрителем, которую я считал непреодолимой для такого рода фильмов. Тривиальнейшая на первый взгляд история барона Б. К. стала пусть не широкомасштабным, но подлинным художественным открытием, узнаванием характера, типа, который гораздо шире конкретной фабулы, сюжета, темы и даже социальных рамок.

Как авторам фильма это удалось? Ответ на этот вопрос пришел не сразу. И может быть, читателям покажется путь к искомому результату убедительнее, чем изложение оценочных выводов.

Сначала попробую сформулировать методологию подхода авторов фильма к исходному материалу.

Вместо попытки достичь во всех деталях бытовой достоверности чуждого ему уклада С. Соловьев очищает все пространство съемок от случайных реалий. Он оставляет только самое необходимое и потому действительно подлинное. На мой взгляд, это очень похоже на методы физиков-экспериментаторов.

Режиссер помещает неопознанный объект — барона Б. К. — в заранее определенные, давно выверенные и потому точно заданные условия. Затем фиксирует поведение объекта. Он не торопится. Он последовательно действует, как бы говоря себе и зрителю: «А теперь еще раз изменим внешние условия опыта». И снова следит за объектом, заставляя нас делать те или иные выводы. Поэтому, мне кажется, необходимо хотя бы схематично проследить за ходом экспериментов, которые помогают определить духовные параметры главного персонажа.

Первые кадры ленты документальны. Это кинохроника, снятая в фашистском рейхе во второй половине 1944 года — времени решительных побед Красной Армии. Геббельс заканчивает свою речь: «Мы вновь будем народом-победителем».

Следующие кадры: неизвестный нам ни по имени, ни по социальному происхождению человек разбивает вдребезги вопящий приемник и сам кричит ненавидяще и бессильно: «А-а-а!» Потом стреляет в мишень, сделанную в виде

*«Избранные». Б. К. — Л. Филатов*

человека без лица, — абстрактный, если хотите, демонический символ зла.

Этот пересказ понадобился как иллюстрация первого заданного условия в художественном эксперименте С. Соловьева. Война. «Третий рейх» накануне гибели. Человек, не выносящий фашизм. И еще нужен этот пересказ потому, что структура фильма основана на повторяемых, как бы рифмуемых мотивах. Так, военная кинохроника появится еще не раз, слова об отвращении к фашизму прозвучат в разделенных временем монологах, а пистолет тоже еще не раз выстрелит. Эти мотивы, как концевые рифмы в стихах, режиссер ставит после нового витка сюжета, и, конечно, смысл их каждый раз обогащается.

Слово, которое характеризует отношение Б. К. к фашизму, произведено от «не выносит» и может (в данном контексте) стать в ряду с такими выражениями, как «набившие оскомину неудобства», «досадные обстоятельства», «факты, оскорбляющие вкус» — то есть в ряд словосочетаний, не содержащих ясного политического смысла.

Конечно, Б. К., судя по всему, знает и политическую историю, и роль в истории политических идей. Но адекватный этому знанию способ мышления и поступков ему не под силу. Истоки его недовольства не в идеологии, а в лишении прежних удобств жизни.

В фильме мы об этом узнаем, конечно, гораздо позже, чем в рецензии, но, читатель, вспомните о маэстро из эпиграфа. Рецензентам же часто приходится забегать вперед.

...«Теперь изменим внешние условия»...

Человек, раздраженный фашизмом, оказывается бароном Б. К., владельцем древнего родового замка, переделанного в духе Корбюзье: «Функционально — значит прекрасно». И вдруг совершенно неожиданно для Б. К. встает необходимость сделать действенный выбор — либо продать душу дьяволу и обрести покой, либо угодить в ад.

Современный иронический парафраз из «Фауста».

Правда, дьявол, как это часто бывало и бывает в новейшей истории, оказывается крупным чиновником секретной службы, а взамен свободы для тела он требует лишь некоторого духовного рабства — обязательство строчить доносы.

Б. К. выбирает эмиграцию и, следовательно, сотрудничество с гестапо. Но не будем торопиться осуждать его безоговорочно. Ведь мы так мало знаем о нем: баронский титул, замок, отвращение к фашизму, несколько фраз о прекрасном лице мамы, о нежных, кротких любимых женщинах и еще: «Ты помнишь? Париж, сиреневый воздух. Альма матер. Дадаисты».

Вся ирония в том, что последнюю фразу он говорит Линдингу, ныне дьяволу в больших гестаповских чинах, а когда-то бывшему сокурснику. Заметим, что эта фраза тоже будет зарифмована в пространстве ленты.

Итак, Б. К. Уж не пародия ли он? Сделав несложные арифметические подсчеты, мы обнаружим, что в молодости он жил в Париже тех времен, что описаны Э. Хемингуэем в «Празднике, который всегда с тобой». Б. К., вероятно, посещал те же кафе, выставки, дансинги, ателье, бары, что и Хемингуэй. Знал он, наверное, коротко или только в лицо многих знаменитостей той эпохи. Словом, барон был одним из потребителей культуры и к тому же еще и богатеньким.

С немецкими баронами да еще древней династии большинство из нас знакомо только по литературе, фильмам и т. д. И вот, сравнивая образ Б. К. с теми баронами, которых знаем из современного искусства, мы можем категорично заявить — это не типичный «фон» или «цу». Б. К. на несколько порядков ближе к неприкаянным и вконец запутавшимся чеховским носителям титулов, которые стыдятся своих потомственных регалий и если уж вспоминают о них, то с неловкой усмешкой. А думают они, мечтают о прекрасной одухотворенной жизни, о пусть очень отдаленном гармоническом будущем, о тонкой мягкости женской души... Но на этом все и кончается. Слова, слова, слова... Впрочем, случается иногда и неожиданная смерть. Бессмысленная, как и жизнь.

В начале фильма у зрителя возникает надежда: кто знает, быть может, аллергия к фашизму заставила Б. К. перестроить свои этические и политические ориентиры.

*«Избранные». Ольга — Т. Друбич*

На заключение в концлагерь решится далеко не каждый, но подписать бумажку, которая самое большее через год потеряет силу, — куда легче. Ведь дьявол — высокий чин службы безопасности и наверняка будет уничтожен вместе с адом фашизма. А концлагерь даже для столбового барона — это конец. А свобода? Свободой независимому, образованному человеку можно воспользоваться ну хоть для того, чтобы как-то реализовать свое отвращение к фашизму и помочь победе добра.

Здесь я позволю себе небольшое отступление.

В роли Линдинга — прекрасный актер А. Пороховщиков. У Линдинга не много текста, и в самом фильме как персонаж он прямо больше не появляется. Почти все о нем сказано в одном эпизоде. И сказано убедительно, точно, в присущей А. Пороховщикову многослойной манере игры. Да, убедительно, точно, многозначно и, на мой взгляд, исторически неверно. Но тут вина не актера, а сценаристов и режиссера. Я не стану цитировать весь диалог Б. К. и Линдинга, но напомню только, что на вопрос, не болит ли у него душа после многих тысяч расстрелянных, Линдинг отвечает: «Болит», и в глазах его тоже видна неподдельная человеческая боль. А этому я, извините, не верю.

Психологические вариации на тему: «Барон Б. К. и его душа» — в этом фильме приемлемы и понятны. Но есть в истории события (а следовательно, и люди), о которых нельзя судить с многозначительной неопределенностью. Этим людям уже вынесен приговор, и приговор окончательный. С. Соловьев попытался вывести своего Линдинга за рамки конкретной исторической правды в поисках неоднозначных ассоциаций. Да, если «скорбит душа» произносит белогвардеец Хлудов из булгаковского «Бега», я верю, что так могло быть. Но гестаповцу Линдингу ни я и, думаю, ни один зритель не поверит. Не поверит на основании довольно большого количества документов, которые

пришлось в разное время прочитать. Перелистайте статьи И. Эренбурга о войне, где есть огромное число цитат из подлинных писем фашистов разных чинов. Вспомните дневник офицера, который после глубоких, изящных высказываний о Гёте, Фихте, Канте с циничной усмешкой рассказывает, как ему удалось выкурить из подпола двух «крысят» — двух еврейских малышей. Прочтите, наконец, сборник «СС в действии» («Прогресс», 1969), где цитируются слова из выступления Гиммлера перед зондеркомандами, призывавшего перейти через тысячи трупов.

Таков был их пафос, а не душевная боль, которую они презирали, а в лучшем случае, тщательно скрывали. А гестаповцы Мюллер и Шелленберг из «Семнадцати мгновений весны»? Они даже, страшно сказать, обаятельны, умны, с чувством юмора. Но душевная боль за трупы? На это и намека нет. Вот в то, что Линдинг застрелился весной сорок пятого, я верю, хотя, как выяснилось позже, он мог бы вполне благополучно дожить до наших дней, как Клаус Барбье и иже с ним.

Пожалуй, слишком много места уделено эпизодическому персонажу, но это тот случай, о котором сказал А. Эйнштейн: «Когда речь идет об истине и справедливости, не существует различия между малыми и большими проблемами».

Опыт надо ставить чисто.

Вернемся к барону Б. К. Заменив романтическую подпись кровью на пергаменте отпечатком пальцев, фото в фас и профиль, он эмигрирует в Колумбию.

...«Изменяем внешние условия»...

Б. К. — эмигрант. Состояние для любого человека и при любых обстоятельствах невеселое. Поэтому хотя и забавно, но и почти трогательно его нежелание выходить из автомобиля на встречу с новыми людьми и новой жизнью. А впрочем, такими ли уж новыми? Встречает его брат, совладелец их общего акционерного капитала, знакомят его с промышленными и политическими дельцами, красивой и откровенно продажной женой одного из них. Джин, коньяк, виски, тоник... Словом, та вариация фильма «белых телефонов», о которой говорится в аннотации.

И здесь режиссер делает решительный отбор. Богота снята С. Соловьевым и оператором П. Лебешевым документально — здесь все пейзажи и интерьеры подлинные. И все же Богота в фильме — это собирательный образ патриархального и печально-красивого захолустья «где-то в Южной Америке», а не конкретная столица определенного государства. Такое видение камеры определено всей стилистикой картины. С. Соловьев сразу отказывается от более или менее пристального разглядывания новых персонажей. Они для него не предмет серьезного исследования, а персонажи базарного романа, если сказать современнее — «кича». Все диалоги, все перипетии, которые происходят с Б. К. в этой среде, построены по законам снижения жанра, пародии на выродившийся в самопародию буржуазный роман.

Единственный, кого режиссер не выпускает из виду, — это, конечно, Б. К. Так и должно быть по условиям опыта — заданная среда и анализ движения объекта в этих обстоятельствах. И действительно, проясняется немало любопытного. Б. К. чужды, неприятны его новые знакомые. Они шокируют его полным отсутствием лоска культуры, грубой прямотой общения и низменной алчностью. Но вот беда, источник его существования — капитал — в руках безграмотных демагогов и циничных спекулянтов. Возникает старая дилемма: «И невинность соблюсти и капитал приобрести».

Игра Л. Филатова как-то почти неощутимо, естественно переходит в другое измерение. Если раньше он произносил монологи и реплики своего героя как бы слившись с ним, то теперь, оставаясь таким же убедительным, точным в каждом слове и жесте, он отстраняется от Б. К. Его исполнение обретает два противоположных знака, как у числа после извлечения из него квадратного корня: положительный — как достоверность, отрицательный — как столь же явная ироничность по отношению к персонажу. Все слова и мысли Б. К., которые сами по себе, казалось бы, не могут не вызвать сочувствия, превращаются в инструмент разоблачения.

Очень характерен в этом отношении один из эпизодов фильма. Взамен белой лошади, подаренной красавице Мерседес, барон получает,

сам того не очень желая, право на интимную близость. Мерседес честно выполняет условия сделки. Она сама приходит в дешевый гостиничный номер Б. К., раздевается и ложится в кровать. А бедняга барон, пока Мерседес готовится оплатить подарок, бормочет несвязно — о матери, о поисках идеала, о мятеже против буржуазных традиций и пуританизма. Уже в кровати, послушно погасив свет и готовый принять оплату натурой, Б. К. восклицает: «Я люблю совсем другую женщину!»

Жестко поставлен этот эпизод. Эротическую сценку режиссер превращает в сатиру.

Во второй серии, которая называется «Ольга», есть встречи барона Б. К. с врачом по имени Фаусто (еще одна рифма). Первый раз Фаусто верит почти всему, что говорит Б. К. Верит Фаусто, у которого репутация самого проницательного человека местного «света». Он говорит Б. К.: «Если вы живете так, как думаете, то как же тяжело вам, наверное, жить». Думать как жить и жить как думать — это ведь на уровне Гамлета. И мы готовы вместе с Фаусто, вернее, почти готовы к тому, что, может быть, дело разрешится высокой трагедией.

Фильм, вопреки надеждам, необходимо ведет нас к другому финалу.

... «Условия опыта резко изменяются»...

Вместо дамы полусвета Мерседес — скромная обаятельная парикмахерша Ольга — последняя попытка Б. К. жить по-человечески. Это, в сущности, сниженная до трагической пародии история Золушки и Принца. Слово «пародия» возникло уже после просмотра фильма. А во время просмотра зрителю может всерьез показаться, что барон Б. К. если и не может найти путь к высокой правде, то приткнется хотя бы к простейшей доброте. Может быть, его душа, так безжалостно разоблаченная, и впрямь жаждет если не борьбы, то домашней любви и домашнего покоя? «Я люблю другую женщину» — ведь это об Ольге сказал Б. К., ложась в постель с Мерседес. И, как в начале фильма, режиссер и актер делают все, чтобы мы поверили в грядущее преобразование Б. К. Правда, свой новый эксперимент над героем они обставляют кой-какими вроде бы второстепенными деталями...

Когда-то на вопрос Линдинга о некой женщине: «Кто она тебе?» — Б. К. ответил: «Никто». В одной из последних частей картины этот же вопрос, но уже об Ольге, задает «мелкий бес» из американской разведки Мьюринг. В ответ он слышит то же самое: «Никто». Рифмовка в этом фильме всегда не случайна. Поэтому, когда умиленный неожиданным счастьем Б. К. отказывается «подарить» Ольгу Мьюрингу, то от «мелкого беса» мы слышим набор из любимых слов барона: «Ты у меня вспомнишь сиреневый воздух и дадаистов»...

Ну что ж, рано или поздно приходит время расплачиваться за все — за предательскую подпись в гестапо, за пренебрежение к сотрудникам по капиталу, за попытку вырваться из предназначенного круга, за робкое стремление хоть кого-то осчастливить.

...«Наступает решающая стадия эксперимента»...

Сюжет последних частей заплетен сложно. Но, вступая на свой «лобный путь», Б. К. совершает, пожалуй, единственный действенный поступок — он убивает агента, работающего на Линдинга. Мотив убийства тут элементарен — самосохранение. Но это, повторяю, — поступок. Все остальное не менее страшно.

Б. К. внесен Мьюрингом в список неблагонадежных эмигрантов из гитлеровской Германии. Следствие этой мести за отказ «подарить» Ольгу — потеря капитала.

И вот все, что казалось барону Б. К. надеждой на воскрешение, превращается в пыль, прах, в ничто. На экране остается только перепуганный насмерть рантье, готовый ради спасения денег на все подлости и унижения.

Но ведь у него есть Ольга!

«А был ли мальчик? Может, мальчика-то и не было?» — это не дословная цитата, а пересказ внутренней реплики Клима Самгина, духовного родственника барона Б. К.

«Несчастненькие» прекрасно умеют обделывать свои делишки за счет добрых людей. Золушке Ольге нужно было только чуть-чуть намекнуть — и она уже готова идти на заклание.

Заклание — это страшная сцена. Она тоже причудливо рифмуется с псевдоэротическим эпизодом из первой серии. Но тут вы понимае-

те, что это не секс и даже не пародия на него, нет, вы становитесь свидетелем спокойного циничного насилия, уголовного преступления, совершенного без страха перед возмездием.

Как показывать бесчеловечную жестокость на экране — одна из труднейших проблем и для практиков, и для теоретиков. В «Фантомасе», например, трупы сыплются, как перезрелые яблоки, а мы только смеемся. В «Макбете», «Короле Лире» убийств не меньше, чем в самых «черных» фильмах, и зрители Шекспира содрогаются, но не отворачиваются с отвращением и брезгливостью.

С. Соловьев в почти невыносимой жестокой сцене сумел не нарушить высоких эстетических принципов.

... А барон Б. К., пока совершается надругательство, сначала спокойно ждет в баре возвращения Ольги, а потом на лоне природы выдает монолог о красоте и чистоте страдания. Монолог, почти дословно повторяющий слова бессмертного Васисуалия Лоханкина после розог. Я, признаюсь, готов был даже подозревать С. Соловьева в плагиате, но, скорее всего, это просто сознательная параллель. Так или иначе, режиссер и его соавторы довели свой художественно-нравственный эксперимент до конца.

Но приходится вернуться к сюжету. Не для пересказа, а для спора.

После сцены чудовищного унижения Ольги ради Б. К. наше нравственное чувство, естественно, возмущено и требует возмездия. И возмездие совершается. Орудие его — сын Ольги, которого на свою голову Б. К. научил стрелять из собственного пистолета. (Эхо эпизода стрельбы по безликому человеку-мишени еще в Германии.)

Габриэль убивает барона. Справедливость торжествует, нравственное чувство удовлетворено. Все так. Но нарушается методика эксперимента, а заодно и логика художественная.

Б. К. достоин наказания, возмездия, казни и прочего. Но не смертью, а жизнью. Такое, как в фильме, завершение судьбы — для барона благо: наилучший, наилегчайший путь, как прямая в геометрии Евклида.

Я бы оставил Б. К. жить. Для казни самой жизнью.

*Л. Лемешева*

# Отказ от легенды

Биографические фильмы удаются редко — еще реже, чем биографические романы. Они, как правило, разочаровывают. Великий человек, как комета, оставляет после себя шлейф тайны, неразгаданности, обаяния своей личности, своей судьбы — оставляет миф о себе, в котором нерасчленимо спутались две реальности: реальность жизни и реальность сотворенного им художественного мира. Нельзя сказать, чтобы у нас не было интереса именно к личному опыту жизни. Но как только кто-то попытается рассеять плотный поэтический туман вокруг великого имени и предложить нам что-то вполне «реалистическое», уже окончательно понятное и определенное, как тут же мы испытываем чувство протеста. Что-то вроде досады, высказанной поэтом: «Печальная доля — так сложно, так трудно и празднично жить и стать достояньем доцента, и критиков новых плодить...»

Ну, а как рассказать в кино о великой артистке, у которой к тому же «не было биографии» (в данном случае под биографией имеются в виду яркие, сенсационные события личной жизни)? Иное дело, скажем, Сара Бернар или Айседора Дункан... «Это были женщины совсем другого склада, чем я, — скажет в одном из интервью Крушельницкая. — Они были артистками и в жизни, создавая вокруг себя атмосферу небудничного существования. Одной по ее темпераменту мало было драматических ролей на сцене, другой мало было только танцевать... может, даже им мало было всего того, что они имели и достигли». — «А вам?» — «Мою жизнь заполняло искусство» [1].

Вот и все. Звучит возвышенно, несколько даже жречески. А за этими словами дисциплини-

---

«ВОЗВРАЩЕНИЕ БАТТЕРФЛЯЙ»
Сценарий В. Врублевской. Постановка Ф. Фиалко. Оператор Г. Энгстрем. Художники С. Хотимский, А. Шеремет. Звукооператор Е. Межибовская. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1983.

[1] Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х ч. Київ, 1979, ч. 1, с. 279.

рованная, рационально организованная и, в сущности... довольно однообразная жизнь.

Вечером — волнение и страх перед спектаклем, усталость после него и неизбежные, а поэтому уже обыденные атрибуты актерской жизни: аплодисменты, цветы, записки, визиты поклонников в гримерную, банкеты... Утром — подъем в семь утра, гимнастика, обливание холодной водой, малый, но сытный завтрак, упражнения для голоса (этим привычкам она не изменяла до глубокой старости). Днем — репетиции, деловые встречи. Никакого алкоголя — разве что глоток легкого вина, никаких ночных бдений, вообще никаких излишеств, ни капризов настроения. Голос — дар особо хрупкий и скоропреходящий. Поэтому всю жизнь не только самоограничения, но и без устали — самовоспитание и самосовершенствование. Ради какой цели? Чтобы достичь вершин мастерства.

И это... все? И это все. «Ошибаются те, кто убежден, что успех, популярность, слава, деньги приближают нас к тому идеалу, который мы привыкли называть счастьем», — скажет на склоне лет Крушельницкая в беседе с украинским историком литературы М. Рудницким [2].

Что же, она считала себя несчастливой? Этого я не знаю. Зато знаю другое, что когда речь заходит о людях масштаба Крушельницкой, вопросы счастья и несчастья мгновенно теряют свои простые и вроде бы столь очевидные очертания. Может, тут вообще не «о детской той мечте о зыбкой, что счастием привыкли звать» надо говорить, а о чем-то совсем, совсем другом...

Гадательная интонация в случае с Крушельницкой возникает не случайно. Дело в том, что о внутреннем мире певицы исследователям ее творчества приходится судить, больше полагаясь на собственное чутье, чем на документальный материал: она не оставила после себя ни дневников, ни воспоминаний. Сравнительно рано покинула оперную сцену (хотя еще долго выступала с концертами по всему миру), сделала на удивление мало грамзаписей — к тому же их технический уровень не позволяет сегодня судить об истинных масштабах ее дарования.

Остается положиться на свидетельства современников, утверждавших, что, помимо уникального голоса и редкого среди оперных певцов драматического таланта, она принесла на сцену яркую человеческую индивидуальность, мощное личностное начало. В частности, в советской прессе получило широкое распространение следующее высказывание итальянского музыкального критика Ринальдо Кортопасси: «В первое десятилетие XX века на оперных сценах мира царствовали четверо мужчин: Баттистини, Титто Руффо, Шаляпин и Карузо. И только одна женщина отважилась достичь их высот и стать вровень с ними. Ею была Соломея Крушельницкая. Однако в сравнении с прославленными коллегами как личность она оказалась намного выше» [3].

Такое свидетельство чего-нибудь стоит...

Правда, есть и другие факты. Среди специалистов пользуется уважением книга выдающегося оперного певца, педагога и музыковеда Джакомо Лаури-Вольпи «Вокальные параллели», где даны краткие характеристики известных певцов, появлявшихся на театральной сцене в течение последних полутора веков. Портрета Крушельницкой там нет. «Понадобились украинцы из Киева, — написал автор в предисловии ко второму изданию, — чтобы побудить меня дополнить и переиздать книжку, уже ставшую библиографической редкостью. Они напомнили мне про столетие со дня рождения их великого сопрано Соломеи Крушельницкой, с которой я познакомился в 1933 году во Флоренции, где она преподавала пение». Д. Лаури-Вольпи в новом издании дает достаточно лестную характеристику голоса певицы — «не имеющего параллелей», «покоряющего красотой, виртуозной техникой, совершенством стиля» (цитирую по журналу «Всесвіт», 1978, № 6).

Означает ли странная забывчивость серьезного и авторитетного историка бельканто, к тому же лично знавшего Крушельницкую, что имя певицы на Западе и впрямь было основа-

[2] Там же, с. 289.

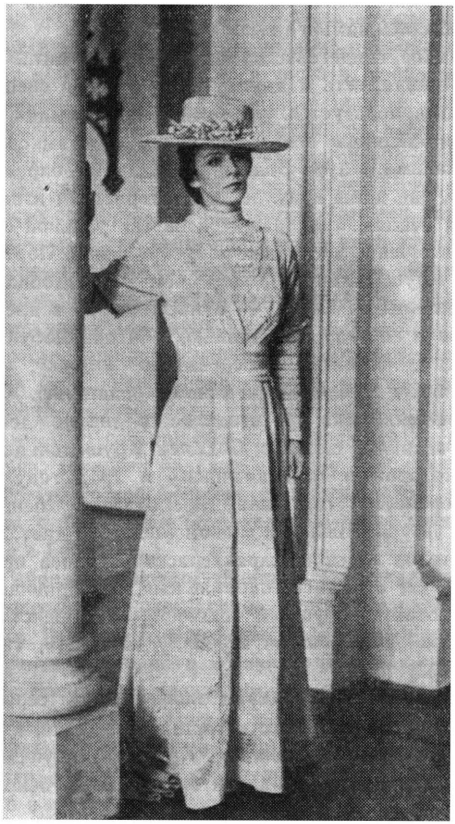
[3] Там же, с. 126.

тельно забыто? Но почему? Можно ли забыть, хотя бы на время, Шаляпина? Или Карузо?..

У нас в стране в последние годы интерес к Крушельницкой заметно усилился, ибо появилась возможность ближе познакомиться с ее творчеством и личностью не только узкому кругу знатоков: опубликованы многочисленные статьи, изданы роман-биография, двухтомник писем певицы и воспоминаний о ней современников, изданы пластинки с записями оперных партий, народных песен в ее исполнении.

И вот снят фильм, в названии которого не случайно обыгрывается слово «возвращение».

*«Возвращение Баттерфляй». Соломея Крушельницкая — Е. Сафонова*



●

...К старой Соломее приходит Марушка, гостья из родного села, обвешанная связками лука, корзинами с фруктами, — все село передает! «Тихо у тебя, пусто. В следующий раз кошку тебе принесу, — скажет с жалостливым недоумением, с плохо скрытым осуждением Марушка. — А когда-то, после спектакля!.. Помнишь, ты возила меня на «Гальку»... Сколько было цветов, подарков! А теперь у тебя ничего нет...» «У меня все есть!» — резким поворотом корпуса рассечет пространство Соломея. И, овладев собой, чуть мягче добавит: «Нет, у меня все было».

Это единственный раз, когда старая Соломея (в исполнении А. Лиедскалнинь) вдруг на секунду продемонстрирует свой прежний характер, свою юную, отстраняюще гордую интонацию. И такое сильное в этот момент обнажилось чувство, что у меня, например, сжалось сердце и запросились слезы.

В самом ли деле в с е было?

Авторы обнаружили несомненный художественный такт и психологическое чутье, отказавшись в конце концов от закадрового монолога героини. Судя по письмам Крушельницкой и воспоминаниям о ней, не в характере и не в привычках этой женщины было оправдываться, защищаться и вообще обсуждать вслух свою личную жизнь. Она тщательно берегла ее от посторонних глаз, была вообще немногословна, даже молчалива — хотя, конечно, в том чудится больше гордости, чем скромности. Да ведь и гордость-то у нее была не от тщеславия, не от самовлюбленности, но от сильно развитого чувства человеческого достоинства.

Одним словом, есть какая-то психологическая правда в том, что Соломея в фильме м о л ч а погружается в воспоминания. Подстегнутая простодушной репликой Марушки, вглядывается в собственную судьбу с безжалостной честностью, но и с любовью, перебирает, как четки, дорогие лица, дорогие минуты, счастье и страдание, победы и поражения, веру и заблуждения — всю полноту своей жизни. В эти мгновения наедине с собой лицо ее освещено внутренней, чуть печальной улыбкой и ясной, трезвой мыслью.

Человеческая память прихотлива — она не соблюдает хронологии, задерживается на малозначительных деталях, пропускает важные моменты, по какой-то своей сложной ассоциативной связи на секунду вырывает из небытия полузабытое лицо, полузабытый факт, так что сознание не успевает его толком зафиксировать, и — движется дальше.

Но за всей этой по видимости хаотичной мозаикой коротких эпизодов фильма просматривается крепко сколоченный каркас, долженствующий напомнить нам о неумолимом законе сцепления следствий и причин, о неизбежном прорастании прошлого в настоящее и настоящего в прошлое. И, стало быть, движение, начатое несколько десятилетий назад, позволительно почти буквально завершить в сегодняшнем дне. Это не просто формальный прием, использованный режиссером эффекта ради, — он логически вытекает из содержания фильма, из тех трудноразрешимых нравственных и психологических проблем, которых он рискнул коснуться.

А это в самом деле был риск — выбрать из долгой жизни актрисы, прожитой безупречно и с исключительным достоинством, выбрать из такой жизни ее самый уязвимый, самый сомнительный и мучительный факт, имевший долгие и роковые последствия, и на его основе выстроить главный драматический конфликт фильма. Думаю, авторы пошли на это не из понятной заботы о том, как придать жизненную объемность безупречной фигуре своей героини. И не из тяги к мелодраматизму, не из дешевой дерзости — вот, мол, глядите, и великие люди способны грубо ошибаться и быть источником зла, хотя и несознательно...

Нет, тут они обнажили именно «вопрос», одну вечную больную проблему, для постановки которой судьба Крушельницкой дала как бы готовый драматургический материал.

●

В фильме в основном осталась за кадром вся та колоссальная духовная и интеллектуальная работа (помимо чисто профессиональной), которую проделала реальная Соломея в юности, чтобы воспитать в себе не только большую певицу, но и большую личность. Об этом Валерия Врублевская (автор сценария) подробно рассказала в своем романе-биографии, посвященном Крушельницкой: об упорном и систематическом самообразовании, куда входило изучение не только шедевров мирового искусства, но и современной общественно-политической литературы, языков (разговаривала и пела на семи языках); о дружбе с деятелями революционно-демократического движения в Галиции Иваном Франко и Михаилом Павлыкой (с последним состояла в многолетней регулярной переписке);

*«Возвращение Баттерфляй». Соломея Крушельницкая (в роли Чио-Чио-Сан) — Е. Сафонова*

о связях с радикальной партией (которой позже помогала материально); о горячем сочувствии «женскому движению».

Без учета этих передовых для своего времени взглядов, крепко усвоенных юной Крушельницкой, нельзя верно судить о многом в ее судьбе как человека и как артистки. В частности, можно ошибочно принять ее за классическую моралистку, навязчиво толкующую о «долге», имея в виду один-единственный смысл этого понятия — пресловутый долг перед ближними. Некоторые оттенки жизненного поведения певицы позволяют допустить, что первейшим долгом человека она полагала его обязательства перед самим собой (как прямое следствие взятой им на себя личной ответственности за собственную жизнь).

Такое, по крайней мере, сложилось впечатление о реальном прототипе героини фильма у автора этих строк после знакомства с не очень богатыми биографическими материалами.

Сразу оговорюсь, чтобы правильно быть понятой: в художественном кино рассказывать «черновую» предысторию личности, на мой взгляд, не только не обязательно, но и вряд ли нужно. Ничего, кроме очередной иллюстрации к банальной истине, что талант — это прежде всего труд, этот путь не несет.

Из всего детства и юности своей героини авторы «Возвращения Баттерфляй» оставили два-три коротких эпизода: вот змея в траве, схватившая лягушку, испуг девочки и спасительные объятия старшего брата... вот кожа на руке покойника, которую пытаются ущипнуть маленькие пальцы, и она не распрямляется... голая ступня, осторожно пробующая лестницу... мерцание свечи в детской, а потом юношеской руке... Свет и тени на стенах, тени и свет в узкой щели коридора...

О чем нам должны сказать эти кадры, эти вроде бы необязательные вспышки памяти, случайные эмоции? Надеюсь, только о том странном, неповторимом и неуловимом, что есть индивидуальный мир личности, о тайне бытия, а вовсе не о роковых знаках, предзнаменованиях и символах, — что было бы хуже. Я отказываюсь понимать змею, глотающую лягушку, как образ судьбы героини — и вижу просто отчаянный детский испуг, сильное впечатление, сохранившееся в своей первозданной чистоте и яркости до глубокой старости. Мне как зрителю передаются на секунды чужая интенсивность восприятия, чужое острое чувство жизни — и этого достаточно, чтобы поверить в природную талантливость героини, в талантливость ее зрения, слуха.

Остается так же поверить в силу характера Соломеи, в силу и богатство ее духа — ибо нам не предлагают историю души, но сразу «готового» человека, сложившуюся личность. А это значит, что мы должны поверить актрисе. Как поверил в нее режиссер.

Олег Фиалко признался, что первое знакомство с Еленой Сафоновой его разочаровало: такая застенчивая, маловыразительная, «полухипповая» девочка с остреньким лицом. Ну какая из нее оперная дива! И чтобы поделикатней мотивировать отказ, стал объяснять про мужской характер Соломеи и т. д. На что «девочка», сверкнув глазами, неожиданно отрезала: «С моим характером вы еще столкнетесь. Попытайтесь сначала найти во мне женственность...»

И так это было сказано, что — уверяет режиссер — он сразу «узнал» свою героиню.

А теперь процитирую вечернюю мюнхенскую газету от 24 июня прошлого года (фильм с успехом был показан на I Международном фестивале в Мюнхене): «Строгая красота исключительной актрисы Елены Сафоновой воздействует холодно и остро, как лезвие бритвы».

Этими лаконичными словами довольно точно, на мой взгляд, передано впечатление от пластического рисунка роли, предложенного Е. Сафоновой. Есть в ее тоненькой фигурке еще и сосредоточенность, целеустремленность стрелы в полете... Твердый и ясный взгляд, властные, подчас жесткие интонации. Редкие, короткие вспышки темперамента, напоминающие вспышку бенгальского огня, — и при этом какое-то неуловимое, тонкое женское очарование, благородство и изящество облика.

Режиссер не подверг актрису жестокому испытанию — не заставил ее петь на сцене знаменитые оперные арии (кроме финала, имеющего скрытый смысловой подтекст). Об этом его

решительном намерении идти по не проторенной в кино дороге еще придется сказать особо.

Нам остается только догадываться, что эта по видимости холодная рационалистка всю потенциальную страстность натуры, весь свой мощный природный темперамент расходовала на сцене.

Только на сцене — ведь не случайно же так бледны, невыразительны в фильме ее романы с адвокатом Теофилом Окуневским и известным украинским писателем Василем Стефаником (к сожалению, в столь же маловыразительном актерском исполнении)...

В уже упоминавшейся беседе с Михаилом Рудницким Крушельницкая сделала одно характерное признание: «Как это ни удивительно, а долго-долго настоящими героями моих романов были только мои партнеры по сцене и только на то время, пока они пели соответствующие оперные арии! Когда я вышла замуж, я осталась такой же наивной, как и прежде. Замужество, никто не отрицает, — большое событие в жизни женщины. А я этого не понимала... Я знала и по театру, и по литературе, из разных романов, что ради любимого можно бросить все, все оставить, но не ощущала в себе непреодолимой страсти, равнозначной перевороту. Я была уже в порядочном возрасте, когда поняла и ощутила то, что нормальные женщины переживают на десять и двадцать лет раньше. Это было для меня большим открытием» [4].

В фильме подобных признаний героиня не делает. Но та не ведающая сомнений в своей правоте категоричность суждений, та суровость и даже жестокость, с какой Соломея пытается «образумить» свою сестру Нусю, впервые переживающую любовь, заставляет нас самих догадаться, что эта женщина, видимо, не совсем понимает, с чем имеет дело.

Но если бы все сводилось только к отсутствию соответствующего личного опыта, к простой неразбуженности ее собственной женской природы, то перед нами была бы проблема чисто психологическая (дающая обширный материал для психоаналитика), а не нравственная. И тогда из понятной человеческой деликатности, из уважения к памяти выдающейся актрисы не стоило бы ее и вытаскивать на свет божий.

Но авторы предлагают свою — и более глубокую, и менее однозначную — трактовку конфликта.

Приглядимся сначала повнимательнее к Нусе. В исполнении актрисы Г. Золотаревой она даже чисто пластически — прямая противоположность своей сестре. Миловидное, округлое лицо с мягкими, несколько размытыми чертами, блуждающая полуулыбка, такие же мягкие, покошачьи расслабленные движения, удобные, вольные позы, позволительные скорее в нашу «раскованную» эпоху, чем в те чопорные времена.

...Когда Нуся сбегает от сестры и мчится берегом моря на встречу со своим возлюбленным, спотыкаясь, падая, теряя туфли и шляпку, а потом влетает в воду и бросается в объятия Людовико с таким самозабвением, с таким нежным, юным пылом... Когда сочувственно вторит ей живая стихия моря и полная экстатического восторга музыка... — это, честно говоря, по-настоящему волнует. Как проигрывает в этот момент старшая сестра с ее несокрушимым сердцем и проволочными нервами, с повадками классной наставницы и рассудочными призывами к долгу и труду...

«Для тебя сцена — это жизнь, а жизнь — это театр! — выкрикивает вконец взбунтовавшаяся Нуся. — Для меня наоборот. Я ненавижу сцену... Ненавижу. Я слишком здорова для таких иллюзий... Ты понимаешь, я слишком здорова для таких иллюзий! Все эти так называемые женские проблемы, эмансипация... самовоспитание... Я люблю, я хочу иметь детей, семью...»

Не сумев словом сломить чужую волю к «нормальной жизни», прочно решив довести до конца свой замысел сделать из Нуси великую артистку, Соломея идет на «хирургическую операцию»: знакомит сестру с детьми Людовико, о существовании которых та не подозревала. И тут ломается уже не воля, а рассудок — Нуся сходит с ума.

Е. Сафонова не пожалела свою героиню в

---

[4] Там же.

этих сценах: в лице нескрываемое чувство собственного морального превосходства, глаза холодны и неумолимы, голос сух и беспощаден. Об эту женщину можно и впрямь расшибиться лбом. Ее можно возненавидеть.

И потерявшая не только рассудок, но и голос, Нуся, чудовищно запев самую трудную партию вагнеровской Брунгильды, выкрикивает в беспамятстве: «Вот теперь ты поняла? Поняла? У меня голос лучше твоего! Лучше! Что я тебя всю жизнь ненавидела... Теперь у меня будет все — деньги, слава! Ты никогда не запретишь мне любить! Ты слышишь — никогда!» — и бросается душить Соломею.

...Имеет ли право один человек — пусть даже самый замечательный — навязывать другому человеку свое понимание мира, свою модель жизненного поведения — пусть самую замечательную? На этот вопрос двух ответов быть не может. Соломея жестоко расплатилась за свою из благих побуждений совершенную ошибку — пожизненной болью за сестру и пожизненным чувством вины. Она не ищет себе оправданий. Достаточно поглядеть, с каким безграничным терпением, с какой ласковостью и добротой старая Соломея в фильме сносит детские выходки своей тоже старой, безумной Нуси, чтобы понять — эта женщина не нуждается в нашем оправдательном приговоре. А если бы мы его все-таки вынесли, она бы с ним не согласилась. Не тот уровень самосознания.

Впрочем, и авторы не ищут в этой истории правых и виноватых, не пытаются настоять на чьей-то моральной победе: они исследуют конфликт. Столкнулись ведь не просто два разных характера — столкнулись две системы жизненных ценностей. Конфликт тут скорее идейный, чем моральный, и разыграться он вполне может и на территории одного человеческого сердца.

По фильму трудно судить, пережила ли когда-нибудь реальная Крушельницкая подобный внутренний конфликт, то есть страдала ли она от невозможности — или неумения — снять противоречие между поглощенностью творчеством, абсолютной преданностью высшей жизненной цели и более, так сказать, естественными чувствами и побуждениями. Но вот письмо юной Соломеи, процитированное в книге В. Врублевской, где она решает для себя эту проблему: «Над тем пунктом, как сочетать публичную деятельность с частной жизнью, я уже не раз голову сушила... Я хочу работать и без труда жить не могу, но и жить мне хочется, то есть пережить все на этом свете, ибо я ничего не жду после смерти. Это очень трудно — сочетать два этих пункта в моей профессии, а один без другого для меня и моих взглядов существовать не могут. Ибо если в моей карьере ничего не добьюсь, то к жизни не буду способна, сломана... Я теперь все мысли про жизнь в стороне оставила и отдалась всей душой искусству — хочу попробовать, удастся ли мне насытиться им, или, может, восторжествует оно над всем и потянет меня в свое царство» [5].

Есть все основания считать, что искусство восторжествовало. Конечно, жаль, что фильм обходит стороной эту изначальную внутреннюю борьбу. В фильме перед нами человек, которым столь рано и в столь полной мере овладела его «сверхзадача», что сразу же подчинила себе в нем все. Столкновение Соломеи с людьми, над которыми служение высшей духовной цели не имеет столь обязательной силы, как над ней, — было неизбежно.

Авторы несколько упростили себе задачу, а значит, и проблему, с одной стороны, избавив саму героиню от всяких личных внутренних колебаний, а с другой — обойдя молчанием один важный психологический момент, имевший место в реальной биографии семьи Крушельницких, без которого трудно понять самонадеянную настырность «учительства» Соломеи в ситуации с сестрой.

Разобраться в этом стоит не только ради простой человеческой справедливости по отношению к реально жившему человеку, но прежде всего ради самой проблемы, затронутой в фильме, — тогда она получит дополнительный полемический смысл, необычайно актуальный именно для наших дней.

Позволю себе выразиться так: у Соломеи Крушельницкой, кроме пожизненного романа с театром и со своим высшим «я», был еще один

[5] Врублевська В. Соломія Крушельницька. Київ, 1979, с. 87.

настоящий большой роман в жизни — со своей родней. Она была очень привязана к родителям, к многочисленным сестрам и братьям и всю жизнь старалась что-либо для них сделать.

Соломея постоянно держала кого-либо из близких при себе, все они пытались с бóльшим или меньшим успехом учиться, но ни у кого не хватило серьезности духовных запросов и силы характера чего-либо в самом деле добиться на творческом поприще.

Можно предположить, что так случилось и с самой младшей, самой способной и любимой сестрой Анной, которую домашние звали Нусей. «Сама себе удивляюсь, — писала в одном из писем к М. Павлыку Крушельницкая, — как я могу, не любя ничего слишком пылко на этом свете, любить так до одурения эту нашу Нуську»[6]. Похоже, что младшая сестра заменяла Соломее собственных детей. Она вложила в воспитание Нуси много души, энергии, времени и материальных средств. Мысль у нее была прямая и очевидная: то, что ей самой далось годами борьбы, унижений, ценой колоссальных внутренних усилий, то Нуся получит сразу. И даже сверх того. А так как у нее прекрасный голос, значит, ее ждет великое будущее.

Скольких горько обманула подобная прямая логика! Сколько искалеченных судеб детей, особенно в наш век кажущейся доступности творческих профессий — на самом деле требующих всегда, во все времена в первую очередь внутреннего обеспечения.

Бессвязные слова, которые во время первого припадка выкрикивает в фильме Нуся, заставляют догадываться, что неудовлетворенные амбиции были и у нее. И значит, дело тут не в одной любви, а прежде всего в том, что эта молодая женщина почувствовала себя неспособной на то сосредоточенное усилие, на те жесткие самоограничения, на которые оказалась способна сестра. Для ее расслабленной натуры балованного дитя это слишком непосильное да, в общем, и не нужное бремя. И при первой же возможности она спасается бегством в любовь, что с ее стороны по-своему честный поступок.

Похоже, что авторская мысль шла именно этим путем: недаром же Людовико в фильме подчеркнуто зауряден, лишен индивидуальности — «мужчина вообще», знак своего пола. Не в нем дело. Он только повод.

Ошибка Соломеи была в одном: она судила близких по себе. Собственную настоятельную внутреннюю потребность приписывала другому человеку. Это обычная ошибка всех идеалистов.

●

Феномен Соломеи Крушельницкой как был, так и остается во многом загадкой. Фильм «Возвращение Баттерфляй» мне лично тем и дорог, что он эту загадку у нас не отнял, подсунув взамен какое-нибудь понятное общее место.

«Она — огромная психологическая сила. Я что-то такое вижу впервые в жизни»[7], — писал в одном из писем Михаил Павлык, безнадежно любивший эту женщину и раньше других оценивший масштабы ее личности.

Крушельницкая походя разрушает все укоренившиеся представления об эмоциональной подоплеке женского актерского призвания. «Бросится женщина от любви головой в омут — вот актриса!» — говорил еще А. Н. Островский. «Я разочаровала в своей жизни не одного мужчину, который приближался ко мне с установившимся взглядом на то, какой должна быть «настоящая артистка», — иронизировала на склоне лет Соломея Амвросиевна... Не лежала у основания ее актерской карьеры несчастная любовь — скорее уж сама она делала несчастными своих поклонников, имевших неосмотрительность полюбить ее. Не выпали ей смолоду особенные душевные страдания, тяжкие драмы и утраты (кроме болезни брата), которые, по распространенной концепции, формируют художника. Была она на редкость привлекательной, даже откровенно красивой женщиной, отличалась большим физическим и душевным здоровьем. Разве что один у нее был комплекс — полноценности... В фильме на осторожную реплику Павлыка: «Вы, наверное, станете хорошей актрисой», — она с неподражаемым

[6] Соломія Крушельницька. Спогади, Матеріали. Листування, ч. 2, с. 244.

[5] Врублевська В. Соломія Крушельницька, с. 192.

спокойствием отвечает: «Я у ж е хорошая актриса. Я хочу стать в е л и к о й актрисой. Я хочу доказать галицийским пессимистам, что и душа русина способна на это». Вот тут, пожалуй, и были дополнительные трудности, помимо неизбежных профессиональных и моральных, которые сопровождают становление и самоутверждение любой личности. Если в Варшаве Крушельницкая вынуждена была настаивать на своей национальной принадлежности к украинскому народу, то во Львове ей приходилось бороться с провинциальной атмосферой, царившей в тамошнем оперном театре.

Взяв в качестве духовного ориентира русско-украинскую культуру и передовую общественную мысль своего времени, певица отважно отправилась в большой мир завоевывать славу своему народу, ибо, по ее словам, «миру принадлежит лишь тот, кто имеет родину». Окончательно она вернулась во Львов за месяц до того, как он стал советским. Была профессором Львовской консерватории, получила звание заслуженного деятеля искусств Украины.

«Она редко выступала, хотя хорошо знала цену своему дарованию, но ничем не напоминала традиционную фигуру оперной дивы либо всемирно известной экс-певицы. Свободная от самовлюбленности, простая и человечная, она как бы считала свой художественный талант чем-то вроде общественного достояния, а себя человеком, которому поручено за ним присматривать»[8]. Эти слова итальянской пианистки Джулианы Вентури кажутся наиболее проницательными и точными.

Конечно, по фильму Олега Фиалко трудно судить об истинных масштабах личности Крушельницкой. Картине для этого явно не хватает исторического пространства, духа времени, той атмосферы общественного подъема, брожения мысли, напряженных духовных исканий, которые формировали актрису и которые позже формировала она сама своим искусством.

Но предъявлять за это авторам счет вряд ли стоит, ибо они сознательно избрали для себя другую художественную задачу, и в свете этой задачи и надо судить фильм (кстати, робкие попытки режиссера коснуться все-таки «гражданских мотивов» оборачиваются нарочитостью и неловкостью именно потому, что мотивы эти чужды проблематике фильма).

С гораздо бóльшим основанием можно предъявить счет юной Елене Сафоновой, ибо ей удалось убедить нас скорее в необычайной силе характера своей героини, чем в силе и богатстве ее духа. Впрочем, этот недостаток в какой-то мере компенсирует актриса А. Лиедскалнинь. Глядя на лицо ее Соломеи, невольно думаешь: вот личность, которая состоялась, вот судьба, которая состоялась. Лицо человеческой зрелости. В нем нет смирения, а есть мудрое приятие жизни. В нем нет усталости, опустошающей горечи: оно — спокойно. Как может быть спокойно лицо человека, который додумал мысль до конца, принял ее последствия и никогда не позволил себе усомниться в раз выбранной системе ценностей.

Что же касается вопроса, была или нет героиня счастлива... Если судить о счастье не по количеству и качеству вещей вокруг человека и даже не по количеству детей или возлюбленных, если «разуметь под счастьем спокойствие и уравновешенность благородного духа, а также твердость и уверенность умеющей управлять собой души»[9], то достаточно поглядеть на лицо старой Соломеи, чтобы ответить на этот вопрос.

Но авторы отвечают на него еще и чисто пластически, всей художественной тканью фильма. Посмотрите, как по-настоящему строго красива эта картина довженковцев. Как лаконична и безупречна во всех своих даже мелких бытовых деталях (чего, увы, не скажешь о некоторых эпизодических лицах). Какое свежее, пылкое, так до конца и не израсходованное чувство жизни угадывается в ее атмосфере.

Стилистика фильма как бы воспроизводит мироощущение героини и ее художественные вкусы.

И вот — удивительное дело — говорят о самоотречении, о долге и труде, чуть ли не о жертвенном служении сцене, а у нас ощущение праздника. Потому что, видимо, так чув-

[8] Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування, ч. 1, с. 132.

[9] М о н т е н ь М. Об искусстве жить достойно. М., 1973, с. 87.

ствовала театр героиня. Как праздник, без которого нельзя жить.

Рассказывают о человеческой драме, о горе и раскаянии — а у нас ощущение праздника все равно не проходит. Потому что, видимо, так чувствовала жизнь героиня. Как праздник, в который она мудро включила не только радость, но и боль, и горе, и раскаяние...

Полное право имела Соломея возразить своей верной Марушке: «У меня все есть» (может быть, даже не стоило авторам заставлять ее поправиться: «Нет, у меня все было»).

●

...Эти слова уже были написаны, когда «Литературная газета» (1983, № 45) опубликовала статью В. Кичина «Кому играть Анну Павлову?», где по поводу «Возвращения Баттерфляй», среди прочего, сказано: «Видение страшной старости будет сопровождать нас на протяжении всего фильма как лейтмотив, достаточно настойчивый, чтобы окрасить в тона обреченности все повествование».

С еще большим изумлением прочитала я в статье В. Трофимова «Путь актрисы», опубликованной в «Советском экране» (1983, № 20), следующее уверенное суждение: «Мы уже знаем, как горько сложилась жизнь двух по-своему несчастных женщин, у которых все в прошлом».

Как все-таки по-разному можно увидеть один и тот же фильм! Как можно не захотеть понять, что авторы намеренно пошли на этот контраст между незавидными внешними обстоятельствами, в которых доживает свой век героиня, и ее внутренним самоощущением.

В. Кичин, трижды оговорившись: «сыграно и снято талантливо, и шокирующе остро», «при всей несомненной одаренности режиссера», «последовательно и талантливо разрабатывали тему», — выступает в своей статье, во-первых, против концепции фильма, окрашенной, как ему кажется, в черные, трагические тона, а во-вторых, против самого принципа — обойтись в фильме о певице почти совсем без пения.

Взяв для положительного примера другую биографическую ленту — «Анна Павлова» Эмиля Лотяну — и оговорившись, в свой черед, что «фильму порой не хватает вкуса», «он не ровен», «умение балерины и впрямь могло быть выше», соглашаясь, что «фильм не утруждается объяснять», «обходит трудности характера реальной Анны Павловой», «донельзя романтизирует отношения», В. Кичин тем не менее берется защитить, во-первых, сам жанр — «экранизацию легенды», во-вторых, концепцию фильма, которая «срастается с легендой, уже существующей, с аурой, излученной личностью, судьбой, творчеством великого художника. И сама уже входит в эту ауру, преодолевая огрехи конкретного воплощения». И, наконец, критик берет под защиту сам принцип: попытку создать средствами киноязыка художественный образ танца.

Что касается последнего, то, допускаю, балетный номер можно переработать «в своей кинематографической кухне» так, чтобы он не принадлежал «никому в отдельности, но — всем вместе». А вот как быть с оперным искусством? Если в фильме «Возвращение Баттерфляй» авторы не имели возможности воспользоваться грамзаписями Крушельницкой по причине их низкого технического качества, если за кадром поет Гизела Ципола, то с помощью каких чисто кинематографических чудес, перечисленных критиком, — «ракурсом... движением камеры... монтажом...» — должен был создать Олег Фиалко художественный образ пения великой Соломеи? Даже «актерская игра на крупном плане» могла подвести Е. Сафонову — потому что законы драматической игры на оперной сцене особые и требуют соответствующего таланта. Увы, «уникальное действительно неповторимо».

Ибо, зададимся вопросом, зачем все-таки нужны художественные ленты о больших художниках? Если следовать за логикой мысли В. Кичина, то чтобы дать вторую — кинематографическую — жизнь уже существующей легенде, то есть сделать ее достоянием не узкой кучки, скажем, балетоманов, но самых широких зрительских кругов. Что ж, задача вполне достойная, как любая просветительская задача.

Хотя, честно говоря, когда мне откровенно разъясняют, что с экрана предложены и не танец Анны Павловой, и не ее реальный характер, и не ее реальная судьба с ее реальными

проблемами — а так, нечто вообще, донельзя возвышенное и идеальное, где «все эстетизировано, от вида прачечной... до мотивировок человеческих взаимоотношений», где героиня «везде хороша и гармонична необыкновенно» (цитирую В. Кичина), — то я поневоле начинаю думать: неужели критику в голову не пришло — а при чем здесь вообще Павлова? И зачем вынесли ее имя в название ленты? Честнее было бы назвать просто «Балерина», а еще честнее — «Наши грезы о балерине»...

Любая легенда одновременно и возвышает явление, и опошляет его, ибо по самой своей природе она чужда, даже подчас враждебна реальности, которая всегда и противоречивей, и многозначней, и драматичней.

Есть ли смысл тиражировать в кино уже существующую легенду?

Оспорить легенду, взорвать ее изнутри — достаточно веский повод для того, чтобы взяться ставить художественный фильм о художнике. Но и эта задача не может быть самоценной. Ведь вовсе не праздное любопытство, не сомнительное желание заглянуть в замочную скважину и узнать что-то уже вполне «реалистическое», уже окончательно понятное и определенное заставляет нас с таким жгучим чувством кровной заинтересованности вглядываться в опыт жизни великих художников и мыслителей. Смешно сказать, но ведь мы надеемся с их помощью в какой-то мере познать и себя и свои отношения с миром...

Ибо кто же еще, кроме великих, с такой бесстрашной честностью вытаскивал на свет божий «последнюю правду» о себе? В каком-то смысле всякий великий человек ставит на себе эксперимент, и мы вправе узнать его результаты.

Несомненное достоинство фильма Олега Фиалко, на мой взгляд, в том и состоит, что, взявшись рассказать о человеческом эксперименте, именуемом «Соломея Крушельницкая», он поставил проблему творческой личности вообще. А проблема эта стала особенно острой именно в наши дни, когда в атмосфере тотальной грамотности и всеобщего доступа к культуре все большее число людей претендует быть не простыми исполнителями, но творцами. Фильм еще раз со всей серьезностью и даже жестокостью напомнил нам, что и пресловутые муки творчества, и его радости — не для слабого характера и не для слабого духа. За высокую привилегию творить и создавать надо быть готовым заплатить высокую цену.

Думается, плата эта не в том, что служение искусству требует якобы обязательной жертвенности, самозаклания, отказа от так называемой личной жизни, от «личного» счастья.

Плата, видимо, все-таки в другом... В том, что и счастье, и радость, и боль — все плоды опыта и познания уходят в конечном итоге в слова, в звуки и краски. И эта «вторая реальность» торжествует над всем, становится для художника первой, а чаще — единственной... Здесь нет для него жертвы. Художник так живет. И предложи ему завтра взамен даже абсолютный «идеал, который мы привыкли называть счастьем» (помните слова Крушельницкой?), он довольно скоро задохнется — по причине кислородного голодания.

Но здесь же — и источник глубоких жизненных драм (ибо художник живет не в вакууме, а среди «нормальных» людей, тоскующих о «нормальном» счастье), которые не только на уровне легенды, но и на уровне психологической драмы нелегко поднять.

Нет, все-таки хорошо, что авторам хватило вкуса и художественного такта единственный раз позволить своей героине спеть на сцене арию из знаменитой оперы Пуччини: мадам Баттерфляй навек прощается с маленьким сыном...

Страстный голос героини, неподдельность ее страдания, этот слишком живой плач над ребенком, исторгнутый, кажется, из самых глубин потрясенного сердца, заставляют чуткого зрителя догадаться, что тут не об оперных страстях... Тут очень деликатно, осторожно и не прямо — о жизни... И о драме нереализованного материнства, и о загубленной судьбе сестры — о горьком и сладком уделе художника, о его священной миссии: даже боль, даже отчаяние — свое и чужое — превращать в песню.

*Киев*

*Г. Масловский*

# Семейный портрет

Безнадежно больна собака. Ее необходимо умертвить. Год назад умер ее хозяин. Рак. Теперь гибнет собака — тоже рак. У Татьяны Ивановны вырывается слово «рок» — почти в рифму.

Фильм начинается темой смерти, она протянута через всю картину, приглушенно варьируется то в диалогах, то в ретроспекциях, а в финале вновь вступает впрямую. Самоубийство героини в конце — тот ключевой момент рассказанной истории, к которому все и велось. История эта, собственно, и рассказана так, чтобы нам стало ясно, в силу каких обстоятельств молодая еще женщина, ни в каких преступлениях не замешанная, не страдающая дурной наследственностью и со сравнительно здоровой психикой, решилась на такое.

Слово «рок» прозвучало в первых репликах картины и, кажется, больше не упомянуто. Но, по сути, все напряжение фильма держится на двух заряженных авторами полюсах: один из них — рок, судьба, стечение обстоятельств; другой — закономерный итог, естественный результат, неизбежный исход причинно-следственных связей. Сюжет колеблется от одного полюса к противоположному.

Более всего это относится к героине фильма Татьяне Ивановне Сухановой. Сама она старается уверить себя и окружающих, что она жертва рока, авторы фильма безжалостно упирают на то, что судьбу свою Татьяна Ивановна сама запланировала и сложила. К концу картины, несколько раз оглянувшись в свое прошлое, героиня авторскую позицию принимает, за ошибки решает расплатиться по высшей мере — смертью.

Два классических жанра оперируют понятием «рок»: трагедия и мелодрама. Татьяна Ивановна ощущает себя героиней трагической, авторы ведут ее к мелодраме.

А может быть, героиня права?

Что заставляет ее метаться и страдать, возвращаться памятью в прошлое, жаловаться на судьбу и все время оправдываться в чем-то? Почему она практически не выходит из взвинченного, на грани истерики состояния?

Если судить по внешним параметрам, «мне бы ее заботы», — вправе подумать зритель. Действительно, любой путь в жизни для Татьяны Ивановны не перекрыт. В 35 лет еще не поздно найти себя в работе, ведь подавала же надежды, учась на геологическом. Нет желания заниматься наукой — можно скромной своей службой удовлетвориться, тем более что материальное положение, что говорить, хорошее: машина, дача, оставленное умершим мужем наследство. Имеется возможность и новую семью создать: художник Никита, с которым у Татьяны Ивановны был прежде роман, настойчиво добивается теперь положения мужа, старинный друг Юрий Николаевич, тихо и скромно любивший ее все эти годы, наконец робко признается в своем чувстве — выбор есть. Если же верность покойному мужу не позволяет ответить на притязания Никиты или любовь Юрия Николаевича — что ж, посвяти жизнь самому близкому для тебя человеку, сыну, который к тому же явно требует особенного внимания.

Но Татьяна Ивановна, зная реальность всех этих перспектив, тем не менее ощущает себя в положении тупиковом, трагически безысходном.

Почему? Чего не хватает ей? На что она жалуется?

Никите:

— Я совсем одна...

Сыну:

— Я ведь совсем одна. Если б ты знал, как это несправедливо...

Юрию Николаевичу:

— Когда подумаю, страшно становится, хочется кричать. Зачем я родилась? Для чего? Школу с золотой медалью окончила, в институте была одной из первых. Для чего все это? Чтобы остаться одной? Никому не нужной. Неужели в этом был смысл моего рождения? Я далеко не старуха... На душе пустота...

---

«ОГЛЯНИСЬ»
Сценарий Э. Володарского. Постановка А. Манасаровой. Оператор Ю. Невский. Художник Н. Мешкова. Композитор А. Рыбников. Звукооператор О. Буркова. «Мосфильм», 1983.

*«Оглянись». Татьяна Ивановна — А. Вознесенская*

Сыну (в предсмертной записке):

— Самое страшное — остаться совсем одной...

Парадоксально: она окружена людьми, которые в ней нуждаются, — и им же жалуется на ненужность и одиночество!

Но что же делать, если служба ее не увлекает, если она не любит ни Никиту, ни Юрия Николаевича, если память о муже оказалась коротка, если попытки заняться сыном приносят только огорчения? Если в свои 35 лет человек убеждается, что ни профессия, ни семейная жизнь, ни сын, ни окружающие — ничто не приносит удовлетворения, разве это не тупик? И если не находишь способа и возможности начать новую жизнь, разве это не трагедия?

И Эмма Бовари жила безбедно, и она, кажется, при желании могла бы найти, о ком позаботиться. И Анна Каренина не испытывала материальных трудностей, и дети ее нуждались в заботе и воспитании. А между тем мы и не подвергаем сомнению их «право» на принадлежность к трагическим героиням. Вот и Татьяна Ивановна испытываемые ею чувства одиночества и ненужности ставит в связь с вопросом о смысле жизни — ни больше ни меньше.

История жизни героини дана нам скудно, из реплик и нескольких эпизодов ее воспоминаний можно набросать лишь некоторую схему. Но схема эта, в общем, ясна. Девочка из Ельца мечтает о романтической профессии геолога, о работе в Заполярье, поступает на геологический факультет столичного университета, отлично учится... Затем жизнь осложняется рождением ребенка, но, хотя молодая мать остается без мужа, с трудностями справляется. Через несколько лет она становится женой своего педагога, известного геолога, оказавшегося для маленького Виктора хорошим отцом. После окончания университета немного работала в геоло-

гической партии, потом по настоянию мужа ушла... Здесь сведения о ее жизни прерываются, известно только, что у мужа было много друзей и с одним из них у Татьяны Ивановны был роман. Впрочем, есть намек и на то, что связь эта не была единственной.

Итак, схема жизни героини фильма — это схема жизни человека, не реализовавшего свои потенциальные возможности, соблазненного в свое время легкими путями, порастерявшего на них романтические идеалы. Словом, речь явно идет о персонаже, который еще десятилетия два назад носил бы на себе отрицательное клеймо, а позднее если и не был так однозначно квалифицирован, то, во всяком случае, мог претендовать лишь на периферийные области сюжета, но никак не находиться в центре внимания. Сегодня оказалось важным разобраться в подобных неосуществившихся, нереализовавшихся героях, в условиях и обстоятельствах их появления, в формах и способах взаимоотношений со средой, в их прошлом, настоящем и будущем. И это не искусственно навязываемая мода на определенный тип героя, не желание соскользнуть с генеральной магистрали на обочину жизни. Напротив, здесь видится попытка честно и принципиально рассмотреть вопросы, связанные с актуальными проблемами современности. Ведь в разгадке характера нереализовавшегося героя, в анализе причин и следствий его появления и проявления обнаружилась реальная надежда выявить, прояснить определенные пробуксовки в нашем общем движении и в то же время — немалые для развития общества резервы. Не в качестве идеала «негероический герой» выводится на первый план, но с осознанием социальной необходимости его художественного исследования. Фильм «Оглянись», кажется, впервые представил нам женский вариант такого типа.

Право на внимание кинематографистов и зрителей достается этим героям ценой кризиса, ощущения того, что как-то внезапно, роковым образом все переменилось и прежняя жизнь, вполне удовлетворявшая, кажется далее невозможной, а новая, иная, освященная другим, уже подлинным смыслом, не складывается, не задается.

Именно такого рода кризис переживает Татьяна Ивановна. Со смертью мужа ушло из ее жизни то, что оправдывало прежнее существование в собственном мнении, в глазах окружающих, в социальном плане, наконец. И она внезапно обнаружила: прежние связи не нужны, профессия потеряна, сына она не знает и пробиться к нему не может, она ужасно одинока, смысл жизни исчез. Рок всегда настигает внезапно. Ей кажется, что это трагический, несправедливый, слепой рок.

Разве справедливо, что она, бывшая первой студенткой, только старший лаборант? А справедливо, что, всегда привыкшая быть в центре внимания, теперь совсем одна, поскольку прежние приятели и подруги давно забылись, а новые оказались друзьями мужа, но не ее? И справедливо ли, что сын, как обнаруживается, связан с дурной компанией и в милиции на него уже материала столько, что «на три года колонии хватит, и это с хорошим адвокатом»,— разве этому она его учила?

Кажется, все эти обрушившиеся беды решительно дают Татьяне Ивановне право быть трагической героиней. Но у героя трагедии есть не только права, а и обязанности. Хотя бы одна — бунтовать, противостоять року, бороться с ним.

Когда-то в университете Таня сломала правую руку, целый месяц носила гипс, так что пришлось учиться писать левой. И научилась: вокруг «куча народу собиралась смотреть, как я записываю лекции», — с гордостью вспоминает Татьяна Ивановна. Когда-то... Не то теперь.

Работа... Когда о ней спрашивают, Татьяна Ивановна безнадежно машет рукой: все забыла, ничего не умею, окончательно отстала. Юрий Николаевич ей как-то сказал, что можно бы подыскать что-то другое. Она горько засмеялась:

— Меня даже медсестрой в твою больницу не возьмут.

Почему, собственно, «даже»? Социальные претензии Татьяны Ивановны велики. Она и жалуется-то на свою работу, ожидая услышать в ответ: «Да что вы! С вашими-то способностями! При ваших-то возможностях!» А когда не слышит, обижается или сердится.

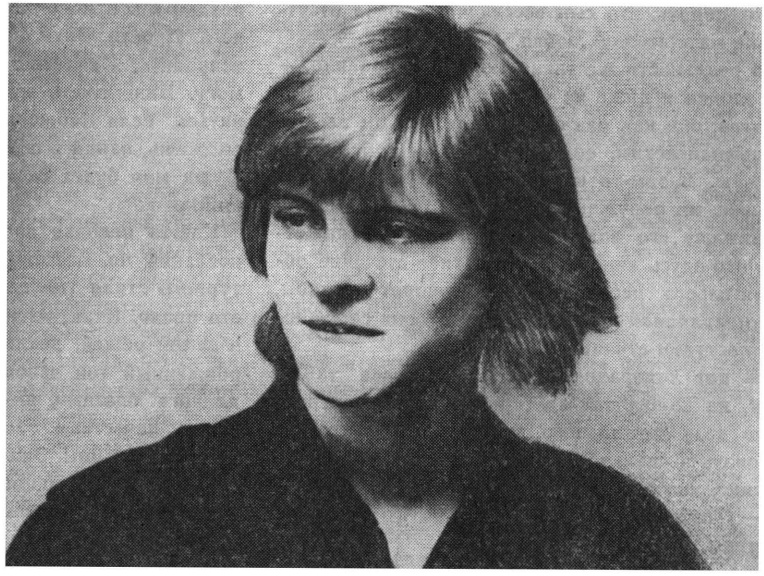
Личная жизнь... Татьяна Ивановна решительно откажет Никите — и тут же оскорбится, что тот называет себя ее другом: «Сначала любовники, а потом друзья!». Она признается Юрию Николаевичу: сама виновата, что жизнь зашла в тупик, а когда он робко согласится с этим, возмутится: «Но это неправда!» И в личных отношениях, как и в социальном своем положении, Татьяна Ивановна вроде бы выказывает побуждения «научиться писать левой рукой», будто бы совершает попытку бунта, но только при этом всякий раз ожидает, что ее остановят, удержат, уговорят...

Взаимоотношения с сыном... Каждый их разговор начинается так, будто ничего не произошло накануне, как бы с нулевой отметки. Даже после сцен, в которых разрыв кажется неминуемым, примирение невозможным, диалог между ними возобновляется ровно и спокойно. Что это — попытка Татьяны Ивановны все же найти с сыном общий язык, пробиться во что бы то ни стало к взаимопониманию? Нет, скорее желание отодвинуть от себя неприятное, сделать вид, что ничего и не было, попробовать: а вдруг все само собой образуется, рассосется, устроится. Но как раз во взаимоотношениях с сыном Татьяна Ивановна более всего чувствует несправедливость рока: уж здесь-то она могла рассчитывать на понимание, сочувствие, любовь, а натыкается на отчужденность, равнодушие, жестокость. Бунт ее в этой сфере жизни идет дальше всего и прямолинейнее, откровеннее, чем во взаимоотношениях с другими. Татьяна Ивановна требует, взывает к жалости, взыскует справедливости, наконец, прибегает к средствам «бунта наоборот»: ложится у двери, не пуская Виктора к его дружкам, в твердой уверенности, что не сможет же он переступить через собственную мать. Но даже после того как Виктор совершает этот невозможный акт, следующая сцена с сыном у Татьяны Ивановны в точности повторяет обычный ход — от нулевой отметки. И здесь она лишь сигнализирует о бунте, делает первые и решительные шаги к нему, но каждый раз отступает на исходные позиции.

Надо без обиняков сказать, что режиссер А. Манасарова и актриса А. Вознесенская нашли не самый тонкий подход к своей героине. Они последовательно, но однообразно придерживаются найденной схемы. При этом «держат в уме» экстраординарный поступок героини в финале и с самого начала ввергают ее в лихорадочно-истерическое состояние, при котором Татьяна Ивановна фактически в любой миг готова сорваться.

Анастасия Вознесенская хороша в те моменты, когда происходят сбои в этом затверженном ритме, и в паузах ей удается сыграть несколько этюдов, в которых она автоматически переставляет вещи в кухне или комнате, занятая какой-то совершающейся в ней важной душевной работой. После таких пауз ожидаешь сдвигов в проявлении ее характера, но стоит ей заговорить, как она тут же привычно входит в заданное схемой состояние. Да и тексты ей приходится произносить такие, в которых не отыщешь следа той самой работы души. Вроде этого: «Ты что, хочешь сделать мне больно? Ты мне уже не сделаешь больно! У меня вот тут одна сплошная рана!» Иногда после таких фраз, произнесенных с соответствующим надрывом, начинаешь думать, что Татьяна Ивановна — попросту недалекая, примитивная и претенциозная особа, и ее таланты, способности и обаяние, о которых так много говорится, — всего лишь некая сюжетная условность, в которую мы должны верить априори, без всякого подтверждения.

И это жаль, потому что в таком случае трудно, малоинтересно вникать в историю героини, разбираться в ее обстоятельствах. А разбираться надо, потому что речь-то ведь не об одной Татьяне Ивановне — о том социальном типе, который она представляет. При весьма упрощенной трактовке героини этого представительства она попросту не выдерживает. Здесь явное противоречие между важной задачей, которую авторы перед собой поставили, и средствами, с которыми подошли к ее решению. Задача, по-видимому, состояла в том, чтобы обнаружить последствия определенной социальной установки, на которой строилась жизнь героини. Но, к сожалению, самим выбором средств еще на уровне драматургии авторы стали эту свою задачу максимально облегчать.



*«Оглянись».*
*Виктор — Д. Щеглов*

Прежде всего тем, что быстро и наглядно выпятили саму установку героини. Это несложный, но, как оказалось, весьма распространенный тип сознания, основанный почти исключительно на привычном и естественном желании удовлетворять материальные и духовные (прежде всего — духовные!) потребности, жить в соответствии со своими индивидуальными запросами и стремлениями. При этом ни потребности, ни стремления не выходят за пределы тех возможностей, которые общество в данный момент в состоянии удовлетворить. Все, что желает получить Татьяна Ивановна, не переступает рамки законов (не только уголовных, но и моральных). Все, что она хотела бы иметь, в принципе вполне реально. Конфликт — острый и актуальный — не здесь. А в том, что такая установка стала единственной или, во всяком случае, ведущей в том типе личности, к которому принадлежит Татьяна Ивановна Суханова, и совершенно подавила другую, не противоположную, но встречную установку — отдавать обществу, окружающим, близким энергию души, напряжение воли, силу любви, и не в качестве платы за полученное взамен, а как непременное условие полноценной жизни личности.

Татьяна Ивановна страдает оттого, что не получает на службе удовлетворения, но беззаботно признается: «Сижу в отделе, ничего не делаю». Поэтому для нее вопрос о перемене места службы бесперспективен: «даже» в медсестры ее не возьмут. Может, и не возьмут, но сам подход характерен: работа, которая изначально предполагает максимальную отдачу душевного добра, для Татьяны Ивановны некий низший порог претензий.

Та же установка движет героиней и в личной сфере. Когда она говорит, что чувствует себя никому не нужной, то у нее довольно точное ощущение. Только слово «нужный» надо понимать не в привычном его значении, а в узком и реже употребляемом: как о б ъ е к т сострадания, жалости, любви, восхищения. Сама же Татьяна Ивановна не только не умеет ничего дать близким, но как будто даже и не подозревает, что это возможно.

Прямолинейность авторского отношения к своей героине выразилась в том, что ей отказано даже в чувстве материнства. Виктор бросает ей упрек (как выясняется, справедливый), что когда он «подыхал от скарлатины», Татьяна Ивановна «прохлаждалась на юге», и нам

дают понять, что сын всегда чувствовал отсутствие материнской любви.

В реальности же такие люди, как правило, — не злодеи и даже не обязательно эгоисты. Напротив, они как раз отличаются нравом легким и компанейским, они контактны и доброжелательны. В том-то и дело, что когда наступает кризис, ни окружающие, ни они сами не сразу понимают его подлинные причины, им кажется, что здесь виноваты несчастное стечение обстоятельств, несправедливый поворот судьбы, неуправляемая игра рока, и тогда они способны на поступки отчаянные.

И вот лихорадочно рвется упаковка таблеток, на наших глазах героиня глотает огромную дозу снотворного, потерянно садится на кровать в спальне... Бунт? Протест? Или поражение, искупление?

— Таня, Танечка, — зовет чей-то голос за кадром.

Молодая женщина призывно протягивает руки:

— Иди ко мне, иди, иди сюда...

Она появлялась в ретроспекциях, и мы догадываемся: это мать Татьяны Ивановны. Теперь становится ясно, что это были не столько воспоминания, сколько голос рока: покойная мать призывает героиню...

И вот уже Виктор дрогнувшим голосом сообщает Юрию Николаевичу, что «с мамой плохо», и картинно взмывает занавеска на окне спальни, и сигналом тревоги мигает квадратный глаз невыключенного телевизора... Является Юрий Николаевич во главе процессии врачей, милиции, соседей. Затем — приемный покой, где в ожидании известий о состоянии Татьяны Ивановны Юрий Николаевич прочтет Виктору соответствующую моменту мораль и вручит найденное в спальне письмо матери.

Итак, последнее слово героини, ее окончательный жизненный итог, заключительный сознательный шаг. И у нас — последняя возможность понять Татьяну Ивановну.

«Сын мой любимый, прости меня за все боли, обиды, которые причинила тебе. Самое страшное — остаться совсем одной. Но еще страшнее сознавать, что в этом одиночестве виновата только я и никто больше. Слишком поздно я это поняла. Жить мне больше не для чего. Прости, Витя, прости. Я не знаю, как все исправить, а видеть тебя я не хочу таким и не могу. Надо иметь мужество за все расплачиваться. Если сможешь, не забывай меня. Если сможешь, найди в себе силы и стань человеком. Душа моя будет спокойна. Прощай, мой хороший!»

Как-то неловко анализировать предсмертное послание, но, может быть, сам уровень литературного стиля (не героини, конечно) дает на это право. Итак, те же жалобы на одиночество в самой общей, декларативной форме, тот же обиженный тон человека, несправедливо обойденного благами, которых он, в общем-то, по своим качествам заслуживает. Признание во всем своей вины. Значит, не бунт, а покорность судьбе. Но и признание вины уже было — с надеждой на сострадание.

В финале эта надежда Татьяны Ивановны оправдалась: авторы, видимо, почувствовали, что слишком неотвратимо привели героиню к роковому итогу, и волевым решением даровали ей возвращение к жизни, а вместе с этим, надо полагать, и прощение. Трагедия преломилась в оптимистическую мелодраму. А почему бы, собственно, и не мелодрама? Разве в жанре тут дело? Да, и в жанре тоже. И вот почему: тема смерти, настойчиво проведенная через весь фильм, по замыслу, вероятно, должна была возвести все проблемы в крайнюю, предельную степень, а парадоксальным образом снизила этот накал, подменив собой все остальные конфликты. Проблемы, мучившие Татьяну Ивановну, не сняты, но сдвинуты в сторону, кажутся неважными в сравнении с самым главным вопросом — будет жить или нет? По-видимому, будет — значит, все теперь хорошо. Причем именно все — вот и Виктор под влиянием предсмертного письма матери, кажется, одумался.

Виктор — характер совсем иной, чем Татьяна Ивановна, и для нашего экрана во многом новый. Такой подросток в центре повествования еще не стоял.

История формирования характера Виктора представляла бы еще больший интерес, чем путь, по которому прошла Татьяна Ивановна. Именно потому, что это тип новый, еще не про-

анализированный искусством. В фильме «Оглянись» он тоже скорее заявлен, чем исследован, и здесь особенно досадно отсутствие ответов на вопросы, которые закономерно возникают при встрече с Виктором: откуда взялся этот тип, как он формировался, какие условия сделали его таким, каким он нам явлен.

Каким же?

В нем нет и следа пресловутой инфантильности, к которой, в общем, сводится большинство суждений о молодых: то на нее сетуют, то в ней упрекают, то на нее списывают.

Виктор кажется взрослее своего возраста девятиклассника, серьезнее и значительнее своих сверстников, глубже и трезвее окружающих его взрослых. Сверстники не в счет — они практически в картине не представлены, а те, что фигурируют на экране, ничего собою не представляют. Но посмотрим на окружающих Виктора взрослых.

Вот учитель, чей образ весь построен на риторике. Обнаружив разбитое стекло на портрете Толстого, он спрашивает: «Кто это сделал?» Восклицает: «Ведь это же Толстой!» Спрашивает: «Как только рука поднялась?» Восклицает: «Учишь вас, учишь, говоришь, говоришь, и, выходит, все без толку!» Спрашивает: «Признаваться стыдно?» Восклицает: «Память об этом человеке чтут миллионы людей! Книги его читают и перечитывают...» И т. д.

Но вот становится известно, что разбил стекло Виктор. Причем не сам он признался, а девочка Лена, которая, кажется, Виктору нравится и из-за которой он, собственно, и вступил в спор, закончившийся столь неудачно для портрета великого писателя, — эта самая девочка выдала виновника. Что же учитель? Какова его реакция на поступок Лены, не шокирует ли он защитника авторитета Толстого? Нисколько. Может быть, для него важнее разобраться в поступке Виктора: а вдруг все произошло нечаянно, а если нет здесь случайности, то тем более должны же быть причины, мотивы, обстоятельства? Ничуть не бывало.

— Суханов, выйди, пожалуйста, — говорит учитель. — Я не смогу вести урок, если ты будешь в классе.

Обратите внимание: «Я не смогу...» Какой-то детский разговор. Виктор, не вступая в него, с чувством ничем не поколебленного достоинства покидает класс.

После уроков он подкараулит Лену и своего противника в споре о толстовстве. Парня изобьют приятели Виктора, а Лене он самолично отвесит пощечину «за предательство», обозвав ее неприличным словом. В этот момент из школы выйдет учитель, увидит все это и... Что бы вы думали? Верно — никакого поступка не совершит. Впрочем, меры примет: вызовет мать, воскликнет, что ее сын «какая-то смесь озлобления и цинизма», риторически спросит, любит ли кого-нибудь Виктор... Не думаю, что так — карикатурно — задумывался этот эпизодический персонаж, но так уже вышло, что он больше напоминает зануду-зубрилу, чем человека, способного кого-либо воспитать.

Вот инспектор детской комнаты милиции — бойкая молодая девушка, говорящая на жаргоне своих подопечных. На экране Виктор с нею не встречается, но, надо полагать, ее влияние он вряд ли мог бы испытать.

Такой же молодой лейтенант в отделении милиции, куда попал Виктор за драку. Узнав, что задержанный ударил собственного отца, когда-то бросившего семью, милиционер... рвет протокол, поскольку, по его мнению, сажать парня на пятнадцать суток в данном случае несправедливо. И сам поступок лейтенанта, и монолог, с которым он горячо обращается к Виктору, — все это как-то по-детски безответственно и наивно. В отличие от действий и слов Виктора.

Перевернуты и взаимоотношения Виктора с матерью. Из них двоих она претендует на жалость, сочувствие, утешение. Виктор, давно лишенный этого, теперь как будто и не испытывает потребности в материнской ласке, в ее помощи и даже понимании. Он переступил через мать: до того, как сделать это физически в одном из эпизодов, он отрекся от матери символически — сжег ее фотографии заодно со снимком отца.

Теперь, взглянув на окружение Виктора, можно сказать, что история его формирования, в общем, существует в свернутом виде. В этом

окружении, во взаимоотношениях с подобными людьми парень, обладающий сильной волей, активным характером, незаурядными данными, должен был сформироваться именно в такую натуру — напористую, действенную и, скорее всего, циничную и эгоистичную.

Что же касается конкретных обстоятельств становления героя, столь важных для глубины социального анализа, то здесь сведения отрывочны и непрояснены. Так, судя по всему, отчим Виктора был личностью сильной, щедрой и доброй. И отношения у них складывались хорошо. Надо понимать, что герой стал таким, каким мы видим его, за год, прошедший после смерти отчима. Почему же в сознании Виктора не осталось и следа воздействия человека, который заменил ему отца, а во многом даже и мать?

Если судить по драматургической структуре, естественно было ожидать, что отношения матери и сына Сухановых будут эпицентром основного конфликта фильма. Но, хотя сцены диалогов Татьяны Ивановны и Виктора занимают в картине основной метраж, взаимоотношения их фактически не раскрываются. Потому что их нет. Для Татьяны Ивановны непостижим внутренний мир Виктора подобно тому, как ребенку недоступна в полной мере личность взрослого. Впрочем, Татьяна Ивановна и не делает попытки понять сына. Виктор же, по-видимому, считает ее психологию давно разгаданной и снисходительно предлагает матери «мирное сосуществование».

Оно невозможно: слишком разные у «договаривающихся сторон» жизненные принципы. В отличие от матери, сын — натура деятельная. Виктор разыскивает отца и по-своему — кулаками — наказывает его за подлость. Таким же способом расправляется с соперником. Вместе с дружками избивает и врача-психиатра, посягнувшего, по мнению Виктора, на его интимный мир.

В детской комнате милиции подобные действия квалифицированы как хулиганство. Согласно юридической терминологии это, конечно, правильно. А исходя из понятий моральных такие поступки можно назвать и иначе — бунт.

Да, да, Виктор Суханов бунтует. Против сверстников, инфантильно повторяющих банальности о толстовстве. Против толстовства и даже против самого Толстого, который «до сорока лет куролесил, бабником был первый сорт, пьянствовал и развратничал... а потом в святые записался». Против учителя с его риторической инфантильностью. Против отца, бросившего и потому предавшего его. Против матери, не раз оставлявшей в беде. Против всех.

В отличие от Татьяны Ивановны, Виктор — характер поистине трагический — бунтующий, действующий.

Трагедия его состоит в том, что, при всем отличие от матери он представляет собой лишь противоположный вариант того же типа. Ему, как и ей, неведома радость любить, жертвовать, отдавать, он, как и она, настроен лишь на волну потребления. Трагедия его и в том, что он, в силу ограниченности социального опыта, пока не представляет себе иных жизненных принципов. Потому и Толстой для него ханжа: «Наворочают дел, а потом каются». И люди, которые шли на смерть за справедливость, по его убеждению, ничего в этом мире не изменили. Виктор вообще считает, что «в жизни все справедливо», только саму справедливость понимает по-своему — как справедливость для себя. Трагедия и в том, что его жизненные позиции вот-вот неотвратимо придут в столкновение с самими основами социальной системы — не только моральными, но и правовыми.

Можно предположить, что первоначально роль Виктора задумывалась как некое воплощение жизненных и педагогических ошибок Татьяны Ивановны, но образ далеко перерос свою драматургическую функцию. Думается, во многом благодаря исполнителю этой роли Дмитрию Щеглову. Наверное, рано судить о таланте молодого актера, но уверенно можно говорить о проявлении сильной и яркой актерской личности (индивидуальность — неотъемлемое качество таланта, однако в кинематографе порой достаточно быть личностью, по крайней мере, в одной роли; актерский талант все же состоит в перевоплощении, и о нем по одной картине практически судить нельзя — тому в истории кино немало примеров). В молодом исполнителе нет того, что принято называть «от-

*«Оглянись»*

рицательным обаянием», Д. Щеглов не играет ни «отрицательность», ни «положительность» своего героя. Не на поверхностно-бытовом, а на поистине бытийном уровне он органичен даже в крайних, но отвечающих логике характера ситуациях. Актер, вероятно, справился бы и со сценами, в которых его герой обнаружил бы до конца свою трагическую сущность. Но он оказался беспомощен — неорганичен — в оптимизированной мелодраме финала.

Мелодраматизм, надо сказать, вовсе не характерен для постановщика фильма Аиды Манасаровой. Она начинала режиссерский путь рядом с художником острой социальной темы, работая с Владимиром Скуйбиным вначале вторым режиссером, а затем как сопостановщик. Гражданское и человеческое мужество товарища по искусству, безусловно, сыграло важную роль в творческом формировании А. Манасаровой. У нее сложился почерк, если можно так сказать, отчетливо мужской.

Мир в картинах Аиды Манасаровой строго реален, легко узнаваем, и краски его намеренно приглушены. Даже в претендующей на изящность музыкального ревю «Фантазии на тему любви», где жанр позволял и требовал некоторой приподнятости и праздничности, их-то и не было, и внутренний слом в картине оттого и произошел, что герои с глянцевых открыток обнаруживали свою плоскую двухмерность в буднично реальных интерьерах и на неприкрыто натуральных улицах.

Изобразительно-выразительные потенциалы таких мест действия, как старинная церковь («Ищу мою судьбу»), телевизионный павильон или универмаг («Вы мне писали»), больница («Утренний обход»), концертно-спортивный комплекс или фешенебельная гостиница («Фантазия на тему любви») не соблазняют режиссера Манасарову, работающих с ней операторов и художников. Они знают, как достоверно обставить квартиру чудаковатого холостяка или

дачу преуспевающего сочинителя текстов для модных шлягеров, как скрупулезно воспроизвести больничные коридоры, палаты и ординаторские, но не позволяют себе или не решаются превратить детали обстановки в тропы, интерьер — в самостоятельный образ, место действия — в модель реальности. Критика часто упрекала Манасарову в том, что она избегает такой образности. Может быть, под влиянием этих упреков в новой картине сделаны шаги к эстетическому изыску: появились чуждые прежним фильмам Манасаровой ретроспекции, есть и попытки решать некоторые сцены с оттенком многозначительной символики, но, в общем, режиссер и здесь сохраняет свой почерк. Это суховатая, объективизированная, не склонная к аффектации, избегающая авторского диктата над зрительским восприятием манера ведения рассказа.

Попытки Манасаровой работать в жанрах романтической трагедии («Двадцать лет спустя») или лирической музыкальной комедии («Фантазия на тему любви») не принесли ей успеха. Зато ее наблюдательность, сдержанность, стремление к достоверности оказались чрезвычайно важными для жанра, который она бесстрашно разрабатывает уже на протяжении многих лет, — для социальной драмы. Бесстрашие ее заключается в том, что Манасарова не дожидается, пока окончательно определится тот или иной жизненный тип, и ставит его перед камерой в еще, так сказать, непроявленном, неоформленном виде. Таковы были отец Александр и Карякин из фильма «Ищу мою судьбу»: антагонисты в религиозном споре, они оба глубже внешнего конфликта как представители мировоззренческих позиций, в чем-то существенном непримиримых, а в чем-то и глубоко сходных. Таков чуть ли не впервые задумавшийся, засомневавшийся на экране вполне благополучный и вроде бы безоблачно положительный Звягин из картины «Вы мне писали». В этом же фильме были эскизно набросаны женские характеры, еще не обещавшие судьбу Татьяны Ивановны Сухановой, но уже предвещающие ее тип (одну из этих ролей сыграла А. Вознесенская). В «Утреннем обходе» появился на экране доктор Нечаев, странный по тем временам своей жизненной безвольностью в сочетании с профессиональным мужеством...

Зорко подсмотренные в жизни, чутко воплощенные на экране, эти герои и прежде, бывало, входили в противоречие с драматургическими условностями. Так случилось, например, с отцом Александром, для завершения сюжета «наугад» спрыгнувшим с поезда в поисках новой своей судьбы. Подобное же произошло и с героями теперешней картины Манасаровой. Что ж, и здесь есть проявление честности художника: он почти не скрывает своего незнания, как развязать конфликты, разрешить проблемы, завершить судьбы. Но ему важно обратить на них наше внимание.

Кому адресован призыв, вынесенный в название фильма: «Оглянись»? Конечно, не только героям — Татьяне Ивановне и Виктору Сухановым, но и зрителям. А может быть, этот высказанный ненавязчиво (без восклицательного знака или даже многоточия) совет можно толковать и как обращение к коллегам: оглянуться, понять, проанализировать, как вышло, что неустанно утверждаемое нашим искусством право человека быть самим собой, непохожим на других, жить в соответствии со своей индивидуальностью неожиданно оборачивается кое-где то комедией неоправданных претензий, то мелодрамой неполноценности существования, а то и трагедией столкновения с основами нашего общества.

Когда-то (впрочем, не так уж давно) в фильме «Твой современник» прозвучало: «Жить надо страстями!» Эта фраза в лаконично-афористической форме выразила лозунг и программу мощнейшего потока фильмов, разрабатывающих так называемую нравственную проблематику. Поток этот образовался еще до картины Е. Габриловича и Ю. Райзмана и пронес свои идеи до наших дней.

Однако иногда они, эти идеи, получают неожиданную трансформацию.

— Она часто ошибалась, — говорит о героине фильма «Оглянись» ее друг Юрий Николаевич, — она жила сердцем, а не разумом...

Вот, оказывается, какой оборот, олицетворенный способом жизни Татьяны Ивановны Сухановой, может принять старый добрый лозунг!

Действительно добрый и гуманный — под этим лозунгом жили и работали лучшие наши фильмы последнего двадцатилетия!

И неудивительно: ведь не в тиши писательских кабинетов и не в суете съемочной площадки родились герои, озабоченные поисками счастливой гармонии, — они пришли из жизни как результат осознания той истины, что общее благополучие невозможно без счастья каждого в отдельности.

Так же, как теперешний тип, различными и мало схожими представителями которого являются мать и сын Сухановы, несет в себе концентрацию жизненных коллизий все того же, пока не гармонизированного соотношения общего и частного. И поскольку герои фильма «Оглянись» — далеко не первые в этом ряду, к авторам надо предъявлять требования большей глубины социального анализа. И хотя еще не все варианты этого типа исчерпаны, но герой уже явлен, узнан и назрела явная необходимость в нем разобраться — подробно и глубоко, а не посредством намеков или ретроспективных пунктиров, — разобраться, где, когда, почему стал он терять чувство общего, «общую идею», как говорил Достоевский.

Оглянуться, разобраться, понять, объяснить — зовет фильм А. Манасаровой не только названием, но и сутью своей, во многом оказавшейся непроявленной.

Оглянуться не только для того, чтобы понять, как возник и где растерялся «негероический герой», но и (самое главное!) чтобы решить, как, не отменяя завоеванное нами право на счастье каждого, удовлетворить сегодняшнюю острую потребность душевной гармонии. Ведь, в сущности, каждый «негероический герой» есть жажда и предчувствие героев героических, усилиями которых и будут преодолены трудности роста, развития и совершенствования нашего общества.

*Л. Белокуров*

# Вовремя сказанное слово

Между явлением, которое послужило началом выдающегося научного открытия, и выходом на экраны научно-популярного фильма, в котором об этом рассказывается, расстояние в тридцать три года. И как ни странно, фильм «Никогда не говори «никогда» не утерял актуальности, ибо к нашим дням история открытия, положенная в его основу, оснастилась массой важных экспериментов, накопленных наукой за эти годы. Короче, сейчас фильм звучит как вовремя сказанное с экрана слово, с максимальным приближением к фактам и принципиальным пренебрежением к сочинительству. Эта работа доказала, что научно-популярная лента, не прибегая к псевдоноваторским эффектам, может не только способствовать повышению общей эрудиции зрителя, но и пробуждать в нем наблюдательность, способность к самостоятельным размышлениям.

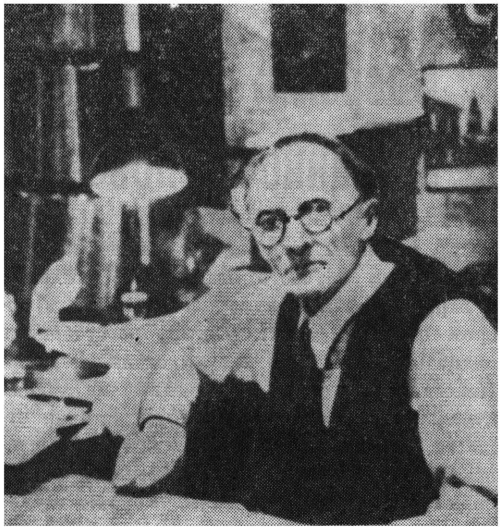
Забегая вперед, скажем прямо, что фильм о научном открытии советских ученых А. Н. Заикина, А. М. Жаботинского, Г. Р. Иваницкого, В. Н. Кринского и Б. П. Белоусова, отмеченном Ленинской премией, определенно «состоялся»».

Строгость и простота изложения привлекают с первых кадров ленты. Кинокамера, помещенная в научной лаборатории, медленно и спокойно «разглядывает» сосуд с жидкостью. Стеклянная палочка размешивает жидкость. Цвет раствора несколько раз меняется на наших глазах...

Мы видим портрет ученого, тридцать лет назад проводившего один из многих научных

---

«НИКОГДА НЕ ГОВОРИ «НИКОГДА»
Сценарий В. Бильчинского. Научные консультанты: академик Б. Кадомцев, Ю. Данилов. Режиссер и оператор Е. Покровский. «Центрнаучфильм», 1982.



*«Никогда не говори «никогда». Б. Белоусов*

экспериментов по исследованию химических окислительных реакций. Далее — перед нами машинописный текст его научных записей, подчеркнутый в них вывод. И снова перед нами фотография задумавшегося человека.

Как видите, нет тут таинственно мерцающих в полутьме колб, нет суетливых подмигиваний загадочных индикаторов, нет паутины проводов и датчиков, нет и научного работника, читающего «для оживления» по заранее написанной шпаргалке текст (нехитрый и надоедливый прием, к которому часто прибегают кинематографисты, когда сказать надо, а показать нечего).

Комментарий далек от наукообразной терминологии и «красивых» литературных оборотов. Оказывается, в научно-популярном кино, как, впрочем, и в других видах экранного творчества, главное — это показать и рассказать «по делу».

«История этого открытия началась в 1950 году... В лаборатории шел анализ очередного химического соединения. Оно окислилось. Изменило, как положено, цвет...»

Заметьте, авторы не отвлекают зрителя от сути дела ненужными в данный момент подробностями, для них сейчас неважно, в какой лаборатории это происходило, кто проводил эксперимент, какое химическое соединение показывается на экране.

Важно главное в эксперименте — неожиданность, с которой столкнулся исследователь: окисленное соединение начало само собой восстанавливаться. Затем реакция пошла в прежнем направлении... И снова назад...

Эта пульсация была неожиданна, непонятна, необъяснима. Именно в этой последовательной смене и возврате цвета, необъясненной неожиданности, в этом «вдруг» авторы и увидели драматургическую завязку. И зритель уже заинтересован, задет за живое, как говорится, «взят»... Теперь уже можно знакомиться с Б. П. Белоусовым, более чем три десятилетия назад начавшим исследование. Ученый не был новичком в науке и сразу понял, что происшедшее на его глазах, столь похожее на процесс колебания, выглядит невероятным. После ряда экспериментов, продолжавшихся многие месяцы, он пришел к выводу, что столкнулся с явлением, еще неизвестным в науке. Б. П. Белоусов описал обнаруженную им реакцию в своих трудах, сообщил об этом в авторитетный специальный журнал и получил ответ: «Того, о чем вы сообщаете, в химии никогда не бывает».

Еще одна неожиданность! И не только для Белоусова...

Такой поворот событий, естественно, не может оставить зрителя равнодушным.

С момента открытия того, что в «химии никогда не бывает», прошло ни много ни мало пятнадцать лет. А колебание, зафиксированное ученым, так и оставалось загадкой.

Новый импульс для развития рассказа об одном из неразгаданных явлений природы авторы находят в работах молодых ученых Института биологической физики из подмосковного города Пущино: Г. Иваницкого, окончившего технический вуз, но увлекшегося биологией и посвятившего себя созданию приборов автоматической регистрации явлений, происходящих в живых организмах; В. Кринского, выпускника института, извест-

*«Никогда не говори «никогда».*
*Слева направо: В. Кринский, А. Жаботинский, Г. Иваницкий, А. Заикин*

ного в нашей стране под сокращенным названием «физтех». Объединившись, они избрали темой своих исследований некоторые аномальные режимы работы сердца.

Молодые ученые перевели задачу на язык уравнений, разработали математическую модель работы сердца, используя при этом ЭВМ. Среди полученных сообщений было и такое: если в активной среде есть источник возбуждения, от него обязательно пойдут круговые волны.

Может быть, для ЭВМ это и было открытием, но для ученых тут не было ничего нового. Они знали об этом на примере работы сердца животного, экспериментально наблюдаемого вне организма.

Но вот что оказалось новым — и это мы видим на киноэкране: если в так называемой активной среде встретится неоднородность, то круговая волна может разорваться. Тогда она превращается в спираль, которая начинает сама посылать волны. Они, в свою очередь, рвутся, образуя новые спирали, и, таким образом, возникает множество новых очагов возбуждения.

У Б. П. Белоусова нашлись и другие продолжатели. Молодые биофизики А. Жаботинский и А. Заикин открывают то, о чем не подозревали оппоненты проницательного химика.

Чтобы раскрыть идею эксперимента, авторам важно было предложить соответствующую визуальную форму в изложении материала. И вот пришла счастливая догадка! Когда исследуемый раствор ученые распределили на плоскости тонким слоем, перед ними наглядно предстала картина, которую фиксировала ЭВМ в ходе исследования теоретически активной среды. От источника возбуждения ритмично расходились волны — их можно было с помощью киноаппаратуры зафиксировать на кинопленку. Но поразительнее всего было то, что в растворе — и это хорошо показано с помощью специальных видов съемок на киноэкране — из-за неоднородности массы круговые волны разрывались, рождались спирали, возникали новые очаги возбуждения. Словом, все повторялось, как в смодулированном, математическом эксперименте.

Так ведь это механизм возникновения сердечной аритмии! — мелькает догадка у зрителя. И авторы понимают, что пора возвращаться к сердцу и причинам его недуга. Это безусловно интересует многих зрителей несколько больше, чем абстрактные, хоть и изящно выполненные эксперименты.

Идут годы, создается специальная тончайшая аппаратура для зондирования сердечной мышцы, оснащенная памятью ЭВМ.

Все дальнейшее, как говорится, происходит на глазах у изумленного зрителя. Путем фиксации тончайших экспериментов вас делают свидетелем того, как подобные волновые процессы развиваются не только в химических реакциях, но и в сердечной ткани.

Таким образом, спустя 33 года после описанного Белоусовым явления, оно было экспериментально подтверждено на живой материи.

Как видим, создатели фильма драматургически точно выстроили материал, ведя зрителя от простого к сложному, от частного к общему. Поддерживая зрительский интерес неожиданными поворотами, заключенными в самом материале, в развитии научных исследований, вводя его в мир экспериментов, догадок, раздумий, авторы как бы исподволь переключают наше внимание от привычных понятий к непривычным, переводя с одного уровня знаний на другой, более зрелый и более глубокий, от частного, единичного опыта к философскому обобщению.

От эпизода к эпизоду все усложняется проблематика. Лишь к концу открывается зрителю цель труда ученых из научного центра в Пущино, представивших работу под весьма сложным названием — «Обнаружение нового класса автоволновых процессов и исследование их роли в нарушении устойчивости возбужденных систем».

Авторы не забывают и еще об одной стороне дела — этической. Верно оценив перспективное предвидение Белоусова, они так же, как и его сподвижники и последователи, проявляют высокий такт в отношении ученого, заложившего фундамент открытия, но так и не дожившего до своего признания. Этот посыл, казалось, совсем не обязательный для научно-популярной ленты, играет весьма весомую роль. Рождается подтекст фильма, сопрягающий явления действительности — человек и природа, личность и мироздание, безграничность человеческих возможностей в познании мира. Именно этот этический подтекст сообщает глубину, значительность и возвышенность эпизодам, обращенным в будущее, к гипотезе о гигантских облаках, формирующих загадочные спирали галактик, упорядочивая их хаос, создавая в этих спиралях новые звезды, планеты.

Пока это гипотеза. Но вам уже не хочется спешить со словом «никогда», всякое слово должно быть сказано вовремя и к месту.

В связи с этим позволительно сделать некоторое отступление — обратиться к истории развития отечественного научно-популярного кинематографа. Шестидесятые и, пожалуй, более половины семидесятых годов были отмечены в научном кино весьма широкими поисками как в области содержания (фактов, новых явлений в науке), так и в области формы подачи научного материала. Авторы обращались к самым различным средствам выразительности. А это, в свою очередь, было связано с некой переориентацией научно-популярного фильма: отходом от чистой информативности, становлением и утверждением особой драматургической формы, направленной на выявление самого процесса исследования. Перед экраном все шире открывалась возможность для передачи во всей полноте научных знаний. Появился авторский кинематограф.

Как это часто бывает, смена одного периода другим не имела четких хронологических границ. Продолжали еще рождаться наряду с личностными фильмами и киноленты чисто информативные, появлялись и фильмы-гибриды, в которых эклектически смешивались приемы и того и другого направлений.

Но одновременно развивался процесс более органичного взаимовлияния двух форм. Думаю, что фильм «Никогда не говори «никогда» оказался в этом смысле удачной работой. Авторы его, используя чрезвычайно скупые выразительные средства и не обращаясь за помощью к развлекательным аттракционам, сумели, и очень точно, выстроить сюжет картины, подчеркнув мысль о нелегком пути к открытию. Не скрывая своего любопытства, жажды познания, радуясь и огорчаясь, досадуя и размышляя, они ведут рассказ с увлечением, свободно, раскованно. Кажется, что они увлечены темой не меньше ученых, разработавших научную концепцию

открытия. Не случайно из многих научно-популярных лент, представленных на XVI Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде, фильм «Никогда не говори «никогда» был отмечен вторым призом.

Своеобразие подхода авторов к популяризации науки можно было уже почувствовать в их совместной работе над предшествовавшими фильмами, в частности над картиной «Потаенный мир почвы», хотя, казалось бы, он и по теме и по материалу далек от рецензируемой ленты. И тем не менее, и в «Потаенном мире...» найдено уже многое из того, с чем сталкиваешься в последней работе.

Глубоко индивидуальный подход к теме, тонкое понимание дарматургии мысли, обнаруженной в самой научной проблеме, умение видеть за бытовым явлением его перспективу, за обыденным — поэзию, за малым фактом науки — философскую глубину.

Все эти качества делают и тот и другой фильм заметным явлением на общем фоне научно-популярной продукции. С каким увлечением, со знанием специфики материала авторы рассказывают о жизни малых существ, населяющих верхние слои почвы, об их значении в жизни земли и в конечном счете жизни человека. Уже в этом фильме через любопытные и тонко наблюденные «частные» сюжетные ходы авторы приходят к рассуждениям и выводам о единстве природы, о необходимости диалектического подхода при наблюдении закономерно развивающихся в ней процессов. Фильм ненавязчиво напоминает нам о необходимости быть внимательным к окружающей нас среде, убеждает в том, что незнание ее законов или нежелание считаться с ними может привести к неблагоприятным для человека последствиям.

И еще одна особенность отчетливо видна в этих работах — и тот и другой фильмы сделаны людьми, испытывающими интерес к жизни, размышляющими над проблемами «равнодушной природы», и она под их взглядом превращается в неравнодушную (здесь я адресуюсь и к авторской, и к режиссерской работам, и к операторской).

Как частность, но весьма немаловажную, хочется подчеркнуть еще одно достоинство фильма «Никогда не говори «никогда», столь редко встречающееся в научно-популярном кино — воссоздание на экране образа ученого. Я имею в виду образ Б. П. Белоусова, открытие которого не было оценено в свое время. Ведь в фильме о нем рассказано очень лаконично, буквально в трех фразах. Экран воспроизводит всего три его фотографии. Тем не менее, перед нами возникает образ ученого с ясно выраженным настойчивым характером: уверенность в правоте своего дела, сохраняемая им после того, как его открытие не получило признания, спокойствие и достоинство, которые отличали его столько лет, поразительны!

Инерция мышления заставляет меня сказать несколько слов о недостатках фильма. Из киноленты не ясно, каким образом помогали решению задач, стоящих перед группой ученых, семинары в Пущино. Формально и потому неинтересно даны страницы рабочих тетрадей.

Не очень убедительно звучит эпизод, связанный с формированием микромицетов, мельчайших частиц материи. Композиционно ему не найдено место. К финалу он мог бы зазвучать более обобщенно. Сейчас же эта история кажется частностью.

Жаль, что не выдержан структурный принцип построения фильма как произведения, разделенного на главы.

Но главных недостатков нашего научно-популярного кино — дидактики, скуки, равнодушия к материалу науки — авторы счастливо избежали.

Подведем итоги. На мой взгляд, удача авторов принципиальна. Фильм выходит за пределы привычной информативности: без тяжеловесных поучений и без псевдоноваторской легкости изложения материала он воспитывает диалектическое, естественнонаучное восприятие и толкование мира. Иными словами, фильм выполняет одну из важнейших и коренных задач научно-популярного кино — помогает формированию материалистического взгляда на природу, на окружающий нас мир.

---

**«ПОТАЕННЫЙ МИР ПОЧВЫ»**
Автор сценария В. Бильчинский. Консультанты: академик М. Гиляров, доктор биологических наук Б. Стриганова. Режиссер и оператор Е. Покровский. «Центрнаучфильм», 1980.

*Реплика*

*А. Аронов*

# Экранизация или адаптация?

Вот это, значит, и есть Бачана Рамишвили? Беспощадный взгляд в себя, в свои истоки и в свои итоги, мучительная острота этого взгляда... А в кадре лицо, выражающее ту степень довольства и душевного комфорта, которые так и хочется назвать послеобеденными.

Готовясь к встрече с фильмом «Закон вечности» по известному роману Н. Думбадзе, я ждал чего-то необыкновенно интересного. Конечно, не совпадения с моими читательскими ожиданиями — это было бы уж слишком эгоистично,— а острого и глубокого проникновения в первоисточник, ведь экранизация сделана в Грузии, на родной для романа почве.

У меня с романом Думбадзе связано ощущение доверительности высказывания. Его ведущая интонация — очень личная, почти автобиографичная. При этом в книге много слоев, каждый из которых имеет свой стилистический ключ. Возникает атмосфера стилистической игры, и настоящее удовольствие получаешь, когда в эту игру включаешься. Рассказ о борьбе с дезертиром написан в стиле героической легенды, действие которой происходит в горах, где рос герой... В старых кварталах Тбилиси разворачивается повесть о доброй нищете и мудром безумии, «пиросманиевская» по духу. Философский диспут о смысле бытия проходит в больничной палате, так сказать, у этого бытия на краю. Параллельно с реалистическим повествованием о борьбе с хищениями социалистической собственности — романтическая история прекрасной любви, над судьбой которой проходят темные тучи... В прозе все это рождает острое и своеобразное единство, и современное, и фольклорное, одна линия бросает отсветы на другую...

Но режиссер фильма Валериан Квачадзе, кажется, поставил себе целью наскоро пересказать события фильма, не вдаваясь во всякие там тонкости. Г. Козинцев, говорят, не любил слово «экранизация», оно казалось ему плоским по сравнению с тем, что должно делать кино, проникая в мир первоисточника. В нашем случае, пожалуй, даже термин «экранизация» не очень-то применим: уместнее говорить об адаптации романа, упрощенном пересказе его событийного ряда.

Бачана Рамишвили, писатель и журналист, alter ego автора, герой, определяющий духовную температуру романа, в исполнении Имеды Кахиани предстает на экране фатоватым для своих лет и, в сущности, внутренне абсолютно благополучным человеком, чья принадлежность к журналистской, творческой сфере никак не определяется.

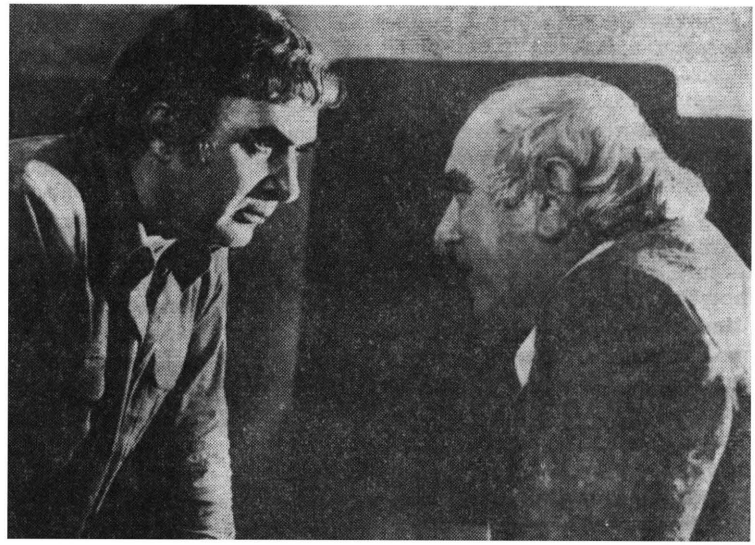
Антагонист героя, матерый хищник Маглаперидзе, в романе изысканно образованный человек, огромное богатство человеческой культуры перемалывающий для выработки тонкого и ядовитого философского цинизма. На экране перед нами вульгарный жулик. Он, правда, тоже цитирует Руставели, Моэма, еще кого-то, но все это — наивные заплаты на лохмотьях интеллектуального убожества, будто Маглаперидзе, готовясь к встрече с Бачаной Рамишвили, вызубривал цитаты из какого-нибудь сборника «В мире мудрых мыслей».

Но дело не только в персонажах — а они все до единого поблекли на экране. Сам зрительный ряд в фильме тоже плоско утилитарен. Кабинет редактора, скажем, расположен не в одном из самых шумных и живых полюсов редакционной жизни, где и ночью должны бы оставаться какие-то отголоски дневного ритма. Он выгорожен в пространстве павильона, никак не обжит, мол, если надо снять два коротких эпизода, так зачем же огород городить?

С такой же «сверхзадачей» строились декорации и больничной палаты, и каморки Марго. И даже когда съемки идут на натуре,

---

«ЗАКОН ВЕЧНОСТИ»
Сценарий Н. Думбадзе (по одноименному роману). Постановка В. Квачадзе. Оператор Ю. Кикабидзе. Художник Д. Мирзашвили. Композитор О. Тактакишвили. Звукооператор В. Никонов. «Грузия-фильм», 1983.



*«Закон вечности»*

сама грузинская земля и старинный храм выглядят плохой декорацией. Почему-то в самый патетический момент эпизода, где старый крестьянин благословляет героев, оператора больше всего занимают не лица влюбленных, не глаза крестьянина и даже не окрестный пейзаж, а ключи от машины, свисающие из заднего кармана джинсов актера, играющего Бачану.

Одна из главных линий романа — спор Рамишвили, убежденного и последовательного коммуниста, с честным, добрым и в чем-то обескураженным священником — осталась «за кадром». В кадре же герой поддразнивает попа, а тот торопится расписаться в проигрыше. А жизнелюб, раблезианец Булика, воплощение народного простодушия и народного же ощущения бессмертных ценностей жизни, предстал заурядным нарушителем больничного режима.

Случается, что киноязык фильма не соответствует литературному произведению — прототипу. Здесь другое: язык просто не искали. Почему все же так подошли к работе над произведением нерядовым, заметным, получившим резонанс по всей стране? Непонятно.

Впечатление такое, как будто мы вместо путешествия в страну романа листаем лапидарный путеводитель.

Итак, адаптация, упрощение... Между тем эта операция, не очень-то почтенная в искусстве, имеет все права гражданства в другой сфере — в школьной, в области методики преподавания. Там она имеет определенные условия применения. Одно из условий таково: упрощение можно проводить до тех пор, пока оно не переходит в искажение.

Увы, и это методологическое правило не соблюдено авторами фильма. Сам философский тезис романа — о «законе вечности» — наспех и невнятно произнесен под занавес. Но истинный смысл показанного приводит к другому тезису, прозвучавшему куда яснее и громче.

В финале врач говорит вставшему после инфаркта герою, что ему нельзя пить, курить, а о женщинах следует забыть вовсе. Этот медицинский совет и становится моралью фильма. Не в подтверждение ли сей морали бесследно исчезает героиня, а герой идет по улице, дышит воздухом и никаких врачебных заповедей нарушать явно не собирается...

*Точка зрения*

*Константин Щербаков*

# Будни и праздники

Никакой уважающий себя кинематограф не может существовать без эксперимента, без притока новых художественных идей, без поиска средств выразительности, прежде неведомых. В кинематографе советском работали и работают мастера, чьи фильмы становились примером и источником творческого опыта для многих и многих кинематографистов мира. Подобные ленты в силу именно своей новизны, непривычности, сложности далеко не всегда пользуются успехом у широкого зрителя и становятся фаворитами проката, что, разумеется, никак не умаляет их значения и смысла. Они нужны, без них искусство усреднится, зачахнет.

Однако (здесь я, понятно, тоже не открываю америк) существовала и будет существовать, и, безусловно, в преобладающем количестве, массовая кинопродукция, предназначенная для того, чтобы ее смотрели миллионы людей. И забота о качестве, об идейно-художественном уровне этой кинопродукции — одна из самых существенных наших общих забот.

Когда, к примеру, Али Хамраев снимал свой недавний фильм «Триптих», он вряд ли рассчитывал побить рекорды посещаемости, у него были другие задачи, отнестись к которым нужно с пониманием и уважением. Тем более что все мы знаем, как совершенно этот мастер владеет жанром, какую захватывающе увлекательную интригу он умеет выстроить, если ставит себе такую цель. Но вот я смотрю фильм, авторы которого из кожи вон лезли, чтобы создать очереди у касс кинотеатров, а очередей и в помине нет, и это не может не вызвать глубокой озабоченности. Случается и так, что очередь есть, однако озабоченности это не исключает...

Думаю, журнал очень вовремя затеял разговор о «развлекательном» фильме (я бы все-таки принял этот термин как условный, рабочий), о возможностях жанра и о том, насколько умело владеет ими сегодня массовый кинематограф. В разговоре уже наметилось несколько шумных нерегулируемых перекрестков, где мнения сходятся, сталкиваются, расходятся. И поскольку журнальные перекрестки, в отличие от уличных, куда более безопасны, я тоже не возражал бы затесаться в толпу спорящих и подать свой голос. Но сначала сошлюсь на коллег, которые голоса уже подали.

«Печальная тенденция многих современных комедий (думаю, не только комедий. — *К. Щ.*) — проблему как бы и затронуть, но тут же свести к частному случаю, к недоразумению, которое не имеет в обществе никакой питательной среды и, естественно, легко разрешается тут же, не отходя от данного сюжета... Единственное, что звучит веско и определенно, — актуальная рубрика, к которой формально привязан фильм. Хотя под этой рубрикой он занимает не свое место. Камуфлируется под проблемное кино» (Кичин В. Вокруг смеха).

«Ведь, если вдуматься, основные слабости нашей развлекательной кинопродукции заключаются не в «профанации» серьезных проблем, а в недостаточном профессионализме, художественной неполноценности... в недостаточном владении жанром». (Разлогов К. О развлечении и «развлекаловке»).

В этих спорящих друг с другом высказываниях затронуты как бы две стороны проблемы, взаимосвязанные, но и существующие самостоятельно, — этическая и профессиональная.

---

Продолжаем разговор, начатый в статьях В. Кичина «Вокруг смеха» («ИК», 1983, № 5—6), К. Разлогова «О развлечении и «развлекаловке» («ИК», 1984, № 1), В. Дмитриева «О позиции критика и чистоте жанра» («ИК», 1984, № 1), Я. Варшавского «Парадоксы личных вкусов» («ИК, 1984, № 2).

«Проблемность», навешенная, как этикетка, или, если хотите, прицепленная, как паровоз, который призван провести без задержек отчаянно веселящийся, приплясывающий и напевающий состав через все станции (инстанции), предшествующие выходу на экран, — это преимущественно из сферы этической. То есть как бы предполагается, что ВИА на фоне трактора и сельских угодий будет позволено больше, чем ВИА без угодий и трактора. Но при этом забывается, что трактор и все, что с ним связано, — это слишком серьезно, чтобы становиться предметом эстрадно-танцевально-паровозных манипуляций.

Но дело не только в этом — дело в сознательной установке на «пулевую» проходимость, на то, что пустует место под рубрикой и его поскорее надо занять. Мне представляется, что создатели «проблемных» фильмов «с притопом» постоянно используют (как — это другое дело) и то важное обстоятельство, что чистая, стерильная развлекательность вообще не в традициях русского искусства, советского искусства и советского кинематографа в частности.

Не углубляясь в далекую историю, зададим себе вопрос: какое имеет отношение к чистой развлекательности «Мертвый сезон»? «Семнадцать мгновений весны»? «Белое солнце пустыни»? Хотя к кинематографу массовому, зрительскому, популярному — хорошо, развлекательному, если хотите, — названные фильмы имеют отношение самое прямое. В том смысле, что держат на высоте его репутацию, честь и достоинство.

А разве лучшие фильмы Гайдая, «Кавказская пленница», к примеру, с ее стихией трюков, эксцентрики, головокружительного комедийного действия, не содержат в себе едкой насмешки над жуликами и пройдохами, разве не пронизана атмосфера ленты улыбчивой добротой, радостной симпатией к юным влюбленным? Другое дело, что жанр эксцентрической комедии не терпит утяжеления, а, к примеру, Ильф и Петров не терпят облегчения, — отсюда неудачи Гайдая, когда он со своими мерками подходит не к своему материалу. Но «Кавказская пленница» именно пронизана, содержит, здесь речи о «привешенности», «прицепленности» быть не может. Так же, как, по-моему, и о бездумном, оторванном от смысла и человеческого содержания веселье. Это комедия легкая, может быть, даже легкомысленная, но не бездумная.

Такой верный рыцарь жанра, как Александр Митта, имея за плечами «Гори, гори, моя звезда», «Экипаж», «Сказку странствий», написал, что жанры «иногда адаптируют серьезное искусство, приспосабливают его к ширпотребу. А иногда, и уже не столь редко, вливают новую кровь в традиционные формы, придают серьезному, сосредоточенному взгляду на мир силу общедоступности»[1]. Правильно, по-моему, написал.

А вот приверженцы «паровозов» и «текущую» конъюнктуру хорошо чувствуют, и то знают, что смеяться приличней сквозь слезы и что все мы вышли из гоголевской шинели. Но вот никак не могут найти себе место под ее полой со всем своим тракторно-инструментальным хозяйством. Хотя и очень хотят найти.

Это относительно стороны этической. Что же касается стороны профессиональной — начну с того, что не соглашусь с К. Разлоговым, когда он противопоставляет «профанацию» серьезных проблем недостаточному владению жанром, видя эти два обстоятельства как бы несоприкасающимися, суверенными. Да нет, соприкосновение тут самое прямое, явное, и недостаточность профессионализма порождает профанацию серьезных проблем в не меньшей, наверное, степени, чем то смещение этических критериев, о котором говорилось несколько выше. Сам же тезис о некотором дефиците профессионализма в нашем массовом кинематографе мне бы хотелось всячески поддержать — да на этом, кажется, сходятся все участники обсуждения. О дефиците профессионализма и о том, что способность свободно оперировать жанровыми клише присуща далеко не всем кинематографистам, причастным к созданию лент, которые рассчитаны на активную посещаемость и широкий прокат.

---

[1] См.: «Дружба народов», 1983, № 10.

Впрочем, относительно того, как понимать свободное, профессионально точное владение жанром, в обсуждении тоже возникли разные, спорящие между собою соображения.

●

«...Недостаточно веря в законы жанра... авторы «Экипажа» дополнили его в первой серии своеобразной антологией мелодраматических мотивов, из которых лишь один или два были действительно важны для восприятия последующих событий. Остальные же дали критикам алиби для постановки проблем, которые в рамках этого сюжета решены быть не могли... В «Пиратах XX века» мелодраматического алиби не было — картина была сделана от начала и до конца по законам жанра. Несмотря на то, что в некоторых эпизодах авторам не хватило вкуса, такта и точности в расстановке акцентов, картина, следуя специфике жанра, формировала отношение к мужеству и храбрости как к необходимым качествам человека» (Разлогов К. О развлечении и «развлекаловке»).

«Рискнем... высказать спорную мысль и первыми будем рады, если ее опровергнет кинематографическая практика. В 80-е годы XX века романтическая мечта о чистых жанрах является иллюзией» (Дмитриев В. О позиции критика и чистоте жанра). Я тоже буду рад, если опровергнет. Совсем не хочется принимать как неизбежную данность то обстоятельство, что времена, скажем, картины «Подвиг разведчика», жанровая определенность которой налицо, прошли безвозвратно. И я не оставляю надежды, что вот сейчас, в эти дни, на одной из наших студий рождается новый «Подвиг разведчика», которому суждено триумфальное шествие по экранам. Рождается лента, авторы которой принципиально отвергают практику «жанров-кентавров» и великолепно разрабатывают традиционно приключенческий военный сюжет без каких бы то ни было примесей и жанровых инъекций. Не оставляю надежды. Однако вслед за В. Дмитриевым должен признать, что сегодняшняя кинематографическая практика, наша и зарубежная, дает для светлой надежды этой не столь уж много оснований.

В. Дмитриев убедительно доказывает, в частности, что мелодраматические мотивы «Экипажа», нарушившие чистоту жанра «фильма катастрофы», пошли этой картине на пользу, а не во вред. От себя хочу добавить: конечно же, не в том дело, что, снимая «Экипаж», Митта недостаточно верил в законы жанра. Верил он в эти законы, иначе не «Экипаж» стал бы снимать, а что-то другое. Но при этом учитывал реальную практику сегодняшнего кинематографа, тех же «Семнадцати мгновений весны» или «Белого солнца пустыни», секрет феноменального успеха которых — именно в профессионально безупречном сплаве, синтезе жанров.

«Кстати, об «Экипаже». Я стремился снять не совсем тот фильм, который в итоге сложился. Я мечтал о том, что постройка, которую я возведу на крепком и грубом каркасе соединения двух жанров — мелодрамы и «катастрофы», — постройка эта будет основательнее. И фильм осядет в сознании зрителей единой формой, метафорой солидарности людей перед грозящими опасностями. Для этого не хватило многого, но больше всего культуры общения с жанровыми матрицами...»[2] — писал сам Александр Митта. Из написанного явствует и то, что режиссер избрал путь, который избрал, отнюдь не из-за нерешительности, недостатка веры; и то, что успеха фильма он не переоценивает, но недостатки его видит совсем не там, где их находит К. Разлогов.

Из этой цитаты ясно, что автор «Экипажа» не является сторонником чистой развлекательности и в соединении жанров видит одно из средств, пользуясь которым, приключенческая лента обретает ту самую «проблемность», а точнее, в данном случае — человеческий смысл, гуманистическое содержание. На этом стоило бы остановиться подробнее и развить некоторые соображения, В. Дмитриевым уже затронутые.

Если метафора солидарности людей перед грозящими опасностями прозвучала в «Экипаже» не до конца явственно, то, сведи автор жанр своего фильма к чистой «катастрофе»,

---

[2] «Дружба народов», 1983, № 10.

она, эта метафора, возможно, не прозвучала бы вовсе. И опыт мирового кинематографа в достойных его образцах тоже, видимо, не прошел здесь для режиссера бесследно.

Скажем, авторы такой добротной и чрезвычайно зрительски популярной американской картины, как «Приключение «Посейдона», соединили жанр мелодрамы с жанром «катастрофы» тоже, мне кажется, не от растерянности и не из боязни быть обруганными критиками-эстетами. Гигантская волна переворачивает вверх дном огромный океанский лайнер. И люди — те, кто остался в живых и нашел в себе душевные силы для борьбы, — лезут по искореженным, горящим, взрывающимся и рушащимся конструкциям к пока еще торчащему над водой днищу. Лезут из самой глубины стальной могилы, медленно погружающейся в пучину океана. Пусть днище задраивает могилу наглухо — упрутся в него, и что дальше? — все равно лезут: может быть, придет помощь, может быть, вытащат, пока человек жив, он не должен сдаваться...

Фильм не только демонстрирует мастерство сюжетного построения и чудеса кинематографической техники. Он говорит о человеческом мужестве, стойкости в обстоятельствах экстремальных, почти безнадежных. Пусть в необширных пределах «катастрофально-мелодраматической» схемы, но говорит. И, не углубляясь в психологические бездны и тайны, дает достаточно явственно штрихи, контуры человеческих характеров, лучшие качества которых проявляются перед лицом смертельной опасности. Авторы выстраивают отношения между героями — в меру забавные, в меру трогательные — и добиваются, что мы не только следим, что кто-то там пробирается через горящие, рушащиеся конструкции, но еще следим за тем, к т о и м е н н о пробирается. И здесь уверенное владение законами мелодрамы приносит свою несомненную пользу.

Герои ленты обладают тем, по крайней мере, минимумом н р а в с т в е н н о й п р и в л е к а т е л ь н о с т и, которая, как справедливо, наверное, полагали авторы, даст немалый дополнительный стимул зрительскому интересу. И не ослабит туго закрученный «катастрофальный» сюжет, а, напротив, укрепит его.

Через «Приключение «Посейдона» проходит мотив недобросовестности руководителей фирмы, которые выпустили «Посейдон» в рейс, недостаточно обеспечив его безопасность перед разгулом стихии, что потребовало бы дополнительных средств. В фильме «Ад в поднебесье» настойчиво упоминается о том, что среди причин пожара — махинации строителей, их попытки выгадать, сделать подешевле там, где экономить нельзя. В «Челюстях» денежные воротилы готовы подвергнуть опасности человеческие жизни, но только не отказаться от доходов, не закрыть пляжи, которые стала посещать гигантская акула-людоед... Уровень и цену подобного рода социальности я, конечно, понимаю, но хочу только заметить, что авторы фильмов, рассчитанных на рекорды в прокате, рассчитанных толково и действительно такие рекорды поставивших, обойтись вовсе без социальности не сочли возможным. И уж что-что, а особенности зрительского спроса они знали...

Принимая во внимание сказанное, я не думаю, чтобы были плодотворны призывы к чистой развлекательности в советском кинематографе, где традиции проблемности, социальности всегда развивались более настойчиво и последовательно, чем в каком бы то ни было другом.

Волею обстоятельств мне довелось посмотреть довольно много фильмов западного «развлекательного» потока. Должен сказать, что такие ленты, как «Приключение «Посейдона», — вне потока, они исключение. А «поток» свободно обходится и без душевных качеств, самых элементарных, и без намека на социальность. Смешиваются нравственное и безнравственное, апология борьбы за справедливость с апологией жестокости и кровавого насилия. Второе растворяет, поглощает первое, ибо у самих авторов, видимо, отсутствует внутренняя необходимость ощущения границ, препонов, разделов. К примеру, герой

американского фильма «Выше семи» мстит мерзавцам за смерть товарища, но с какой же энергичной, нерассуждающей готовностью принимает он их правила игры, отвечает на вероломство — вероломством, на коварство — коварством... А умелость, знание законов ремесла — налицо! Весьма наглядный пример того, как профессионализм, лишенный достойной нравственной и социальной основы, исполняет функции, искусству чуждые, противопоказанные. Так же, как чужда, противопоказана искусству всякая профессиональная недостаточность, а особенно посягающая на «нравственность», социальность проблемы.

Разница между «Пиратами XX века» и «Экипажем» не в том, что в одном случае перед нами жанр «чистый», а в другом — «нечистый». Разница в том, что авторы «Пиратов...» некритически, как мне представляется, воспользовались образцами западного «потока» и, пойдя по пути чистой развлекательности, лишили свою ленту того минимума человеческой объемности, без которого я лично отечественного кинематографа с его традициями ни в одном жанре не мыслю. И в результате, хотели того авторы или нет (я так полагаю, что, конечно же, не хотели), в «Пиратах XX века» явственно обозначился культ кулака, культ грубой силы или, как справедливо заметил В. Дмитриев, «мотив убийства с удовольствием, кровавой игры, «мужского развлечения».

Но десятки миллионов зрителей, посмотревших «Пиратов XX века», — показатель, который со счетов не сбросишь. Предъявлять претензии зрителям — занятие пустое, обвинять миллионы в неразвитости художественного вкуса — не только неплодотворно, а смехотворно. В конце концов, в зрительских привязанностях всегда есть своя правота, и обязанность профессионалов — привязанности эти учитывать и в меру возможности корректировать. Правда, в столице одной из социалистических стран мне довелось оказаться на площади, где в двух соседних кинотеатрах шли «Приключение «Посейдона» и «Пираты XX века». Одного взгляда было достаточно, чтобы понять: зрители предпочитают «Посейдона», который прежде всего л у ч ш е с д е л а н. И все же — 80 с лишним миллионов...

Очевидно, дело попросту в том, что зрители испытывают потребность в кинематографе ярком, зрелищном, динамичном. «Пираты XX века» удовлетворяют эту потребность на примитивном уровне. Значительная часть фильмов, которые по жанру, характеру, материалу д о л ж н ы быть яркими, зрелищными, динамичными, не удовлетворяют ее вообще. И здесь мы подходим к упоминавшемуся уже грустному парадоксу — парадоксу картины, которая делается не для узкого круга ценителей, а для широкого круга зрителей, но отвергается с одинаковой решительностью и теми, и другими.

Ситуация, когда проблема профессионализма предстает во всей остроте.

●

Фильм режиссера С. Гаспарова «Без особого риска» (студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького) начинается интригующе. Камера выхватывает из толпы некоего человека, мы сразу понимаем, что с ним что-то неладно, потом в автобусе вокруг него начинается нелепая драка, суматоха, свалка — и в результате оказывается, что незнакомец — вооруженный, готовый на все преступник и вся суматоха была затеяна милицией, ибо в сложившихся обстоятельствах представлялась единственным способом его обезвредить.

Вполне приемлемая завязка для детектива — только вот дальше оказывается, что ничего собственно и не завязалось. Что нам предложили не исходный пункт детективного сюжета, а фрагмент будней работников милиции — и дальше все будет про их будни, рабочие и семейные.

Мы узнаем, что у одного из героев нелады с женой, так как он слишком часто бывает в командировках и не уделяет достаточного внимания семье. (Потом, правда, выясняется, что раздражение жены — это форма заботы и тревоги, ибо она понимает, что работа мужа небезопасна, связана с риском.) Другой герой переживает свои домашние сложности, связанные с тем, что отец его, когда-то предав-

щий семью, бросивший ее на произвол судьбы и долгое время семьей никак не интересовавшийся, теперь хочет вернуться, опустившийся, жалкий.

Ситуации эти, сами по себе достаточно банальные, имеют право на существование в искусстве, если обрастут деталями, подробностями, если будут погружены в реальность — в конце концов, многое в жизни состоит из кажущихся банальностей, и дело художника — увидеть в них единственность, неповторимость.

В фильме, однако, перед нами только остовы — мелодрам ли, психологических драм, трудно сказать, настолько все непроявлено.

Есть еще третий герой, родом из Тбилиси, что дает ему повод все время туда звонить, а режиссеру — показать тбилисский двор во всем его «многоцветье». Здесь перед нами нечто совсем иное — похожее по интонациям на грузинскую комедию, богатейшие традиции и прекрасные образцы которой все мы знаем. Тбилисским эпизодам фильма «Без особого риска» до образцов далеко...

А в промежутках между семейными обстоятельствами героев мы время от времени опять попадаем в их будни рабочие — тогда фильм предлагает нам эпизоды, подобные заставочному, — эпизоды, надо сказать, довольно умело поставленные и снятые. Такое ощущение, что здесь режиссер «дорывается» до своего, но, «дорвавшись», тут же хватает себя за руку, гасит свой динамический темперамент и застывает в «психологической» сосредоточенности. Три жанровых, стилистических пласта фильма существуют во взаимоотношениях воды и керосина, при полном отсутствии взаимопроникновения.

Ведь вот в том же «Экипаже» мелодрама была не сама по себе, и если в первой части влюбленные ссорились, то во второй они оказывались в одном экипаже на борту поврежденного самолета, который только чудом мог спастись, и это придавало ситуации дополнительную резкость и остроту. Режиссер сумел соединить мелодраму и «катастрофу», потому что профессионально владел и тем, и другим жанрами.

Я не видел предыдущих фильмов С. Гаспарова, но по тому, что о них писали (одни хваля, другие ругая), по картине «Без особого риска» у меня сложилось впечатление, что стихия режиссера — это динамика, аттракцион, ускоренный темп, перемежаемый умело рассчитанными паузами, когда напряженно ждешь, что вот-вот фильм бешено рванет дальше. Не знаю, что произошло. То ли критику в адрес предыдущего фильма «Шестой», где Гаспарову ставилось в упрек отнюдь не пристрастие к жанру «вестерна», но отсутствие внутренней требовательности в осуществлении его, режиссер понял неточно, то ли по какой-иной причине, только, приступая к ленте «Без особого риска», он словно бы сказал себе: ну, довольно, побаловались. Не будет перестрелок, не будет погонь, если только в качестве рудимента, довесочка. А будут вам и быт, и мелодрама, и психология будет. Но бытом, мелодрамой, психологией режиссер, как мне представляется, с достаточной степенью профессионализма не владеет. Хорошо, если это впечатление опровергнет следующая работа Гаспарова.

Фильм «Без особого риска» смотреть скучно. Не получилось жанрового «кентавра», что в древнегреческой мифологии означает, как известно, получеловек-полулошадь.

Нечто подобное — в фильме «Стрелять сгоряча не стоит» («Узбекфильм», режиссер М. Ага-Мирзаев), хотя лошади в этой картине скачут постоянно и в немалом количестве.

Действие происходит в Средней Азии в советские годы. Главный герой картины Ага-Мирзаева — учитель, приехавший не только для того, чтобы учить крестьян грамоте, но и для того, чтобы пробуждать в них, веками униженных и забитых, человеческое достоинство. Он сталкивается с яростным противодействием местных богатеев, вступает в борьбу с ними.

В борьбу — в прямом и переносном смысле: демонстрации силы и ловкости в фильме уделено значительное место. Кроме нее и лошадей в фильме присутствует и другая традиционная атрибутика приключенческих лент на среднеазиатском материале: любовная линия героя,

связанная с девушкой, бросившей вызов законам шариата и за это преследуемой; «бандитская» линия, персонифицированная в злодеях, прячущихся среди горных круч...

Я опять-таки не против того, чтобы использовались хорошо знакомые элементы сюжетной конструкции — но сложите их, составьте так, чтобы не скрипели плохо пригнанные друг к другу детали и чтобы не просвечивали насквозь прорехи, зазоры слишком явные! И доверяйте жанру или синтезу жанров, но не останавливайтесь перед загадкой жанра в задумчивой нерешительности...

Главный персонаж названной ленты словно бы стесняется своей роли героя приключенческого киносочинения. Он ведет довольно долгие и не очень внятные беседы о смысле жизни, он порой отсутствует в эпизодах, концентрирующих сюжетные кульминации... И никак я не возьму в толк, зачем, собственно, в фильмах того типа, силу которого издавна составляла сюжетная напряженность, надо от нее уклоняться? Из-за недостаточного владения жанром или из каких-то принципиальных соображений? Зрителю, в конце концов, не столь уж важно, по какой причине он скучает на приключенческой ленте. Решающим становится то обстоятельство, что скучает.

Сюжетная ослабленность сделалась просто бедствием некоторых приключенческих лент последнего времени. Дескать, не в сюжете дело, не в напряженной интриге, а в чем-то совершенно другом... В чем же?

Разобранные здесь картины не дают ответа на этот вопрос. Не дает на него ответа и такой, например, фильм, как «Шел четвертый год войны» (студия имени Горького, режиссер Г. Николаенко). Он повествует о работе наших разведчиков в фашистском тылу, за линией фронта, в аннотации отнесен к жанру военных приключений и по внешним признакам должен ему соответствовать.

Настроенные на эту волну, мы готовы простить фильму то, чего, будучи настроены на иную волну, не простили бы. И отсутствие атмосферы, которая во многих наших военных лентах создавалась с такой вдохновенной точностью. И психологическую непроработанность характеров, их назывательность, знаковость. И то, что лирическая линия оборвана, по существу не начавшись, а сопутствующая ей песня о «рыжеусом солнце» задает тон скорее комический, чем лирический. И даже когда у нашей разведчицы, пробирающейся через кишащий врагами лес, вдруг потекли ресницы, я лично остался спокоен: ну, недоглядели, мало ли...

Явное же чувство протеста возникало постепенно, по мере того как выяснялось, что интрига фильма не упруга, действие его топчется на месте и на фоне бесконечной сюжетной затянутости с ю ж е т н ы е же неувязки и несообразности становились особенно очевидными. Такая вот, например: ранен командир группы, его отправляют через линию фронта, к нашим, а в сопровождение по его, командира, приказу назначают именно того разведчика, который здесь, во вражеском тылу, при выполнении задания, судя по всему, очень нужен, — и это притом, что недостатка в сопровождающих не было.

И если мне скажут: да что вы цепляетесь за мелочи, дело ведь не в напряженной интриге, а совершенно в другом, то я тоже вспомню об этом другом, вспомню о тех слабостях фильма, на которые готов был закрыть глаза, и со всей решительностью их открою.

Никому не придет в голову назвать приключенческой повесть Э. Казакевича «Звезда» (по ассоциации с ней подумалось, там тоже и наши разведчики, и занятый фашистами лес), но ведь она и с ю ж е т н о была острее!

Исполнительница главной роли Людмила Савельева пытается играть и драматизм положения героини, и обреченность ее, и мужество, душевную стойкость, но актриса оказывается как в жанровом, так и в психологическом вакууме, ей некуда прибиться, не на что опереться, и ничего с этим не поделаешь.

Опять не получилось «жанра-кентавра».

●

Теперь — не о сюжетной ослабленности, а о сюжетной «усиленности». Попытка выстроить острый сюжет, сделать ставку на головокружительную детективность диктует, конечно, свои законы, свою логику, однако не избавляет от некоторых общих закономерностей и необходимостей. В частности, от необходимости находиться в ладах со здравым смыслом.

Представьте себе: работает шпионка в московском отделении некоей иностранной фирмы. Приехала из-за рубежа вполне официально, в качестве переводчицы, однако вам смело представляется как советская гражданка, исключая всякую мысль о том, что этот маленький обман может каким-нибудь нехитрым образом раскрыться. И действительно, вы целиком находитесь в его и ее, шпионкиной, власти, она приходит к вам домой, потихоньку подсыпает в вино какого-то зелья и предлагает выпить. Пить вам не хочется, она вливает в вас вино почти насильно, после чего у вас сразу начинает кружиться голова, и вы засыпаете мертвым сном, а шпионка тем временем фотографирует секретные документы, как раз оказавшиеся на письменном столе. Придя в себя, вы ни секунды не думаете об упомянутых странностях (может, зелье такое было, что и память отшибает начисто?), а когда вас начинают откровенно вербовать, показывая фотокопии упомянутых документов, задаете шпионке вопрос, который, как явствует из сказанного, были некоторые основания задать раньше: кто ты?

Конечно, любовь зла, а граница между беспечностью и клинической глупостью проблематична, однако если вы тем не менее попытаетесь все это себе представить, то поймете, что представить себе все это довольно затруднительно. Тем не менее изложенная (без всяких преувеличений) ситуация свободно и раскованно взята авторами фильма «Смерть на взлете» в качестве сюжетной основы. При этом герой ленты, с которым и происходят все катавасии, — молодой талантливый ученый, и ему могут быть свойственны любые недостатки, кроме вот, пожалуй, клинической глупости.

Один мой знакомый, с наилучшей стороны проявивший себя на загранработе, помнится, говорил как-то: «Они меня опять водку пить зовут, хотят, чтобы я тайну выдал. Так я водку выпью, а тайны не выдам». Знакомый, разумеется, был человеком непьющим, однако обладал чувством юмора, которого, помимо прочего, не хватило авторам «Смерти на взлете», чтобы посмотреть на свою работу со стороны.

Еще в фильме существует линия шпионки и воришки, который украл у нее в магазине сумочку и по содержанию последней догадался о характере занятий ее владелицы. Воришка шпионку шантажирует, она его убивает, а представители соответствующих органов, зная всю историю с сумочкой и найдя в кармане покойного адрес иностранной гражданки, недоумевают: что у него могло быть с ней общего? Вопрос вполне достойный того, который задал молодой ученый своей избраннице.

Простота и открытость, с какими действует «антигероиня» фильма, свойственны еще в большей степени ее коллегам и соучастникам, тоже иностранным гражданам. Так, будучи разоблачены и окружены, причем в очень людном месте, в аэропорту, они затевают драку и пытаются скрыться, правда, вот по-своему интересно: куда? В результате возникает мысль: обескураживающе непритязательная прямота акций подобного сорта (а они успешно происходят на протяжении всего фильма) возможна исключительно в обстановке полной «свободы маневра» и безнаказанности — мысль, которую авторы, конечно же, не собирались внушать зрителям. Однако если отсутствует ощущение границ профессионально дозволенного, результаты могут получиться самые неожиданные.

Журнал уже подробно писал о «Смерти на взлете», но в дискуссионной статье я позволил себе кратко вернуться к этой ленте, ибо она являет собой очень характерный пример заблуждения относительно того, что острота интриги со всем примирит и все спишет. Было бы горячо, а как на вкус — не важно? Да нет, важно. Тем более коль скоро речь идет о мате-

риале существенном, актуальном и, следовательно, требующем весьма ответственного к себе отношения.

Здесь хотелось бы сослаться на статью Я. Варшавского «Парадоксы личных вкусов», на то ее место, где говорится, как режиссер В. Мотыль с грустью вспоминал об одном из испытанных «знатоков» жанра, который «наставлял» его на съемках «Белого солнца пустыни»: «Надо, чтобы герои стреляли с удовольствием и чтобы убитых не было жалко». Так вот, в фильме «Смерть на взлете» трупы и несут такую чисто сюжетную функцию. Происходит некая аберрация уже душевного свойства. Об этом применительно к другим фильмам в обсуждении упоминалось — я хотел бы заметить только, что предстает она порою в обличьях совершенно непредсказуемых.

Эстонский режиссер П. Симм поставил кинематографическую сказку «Арабелла — дочь пирата». В основном фильм, по-моему, не удался, хотя отдельные штрихи и детали талантливость режиссера обнаруживают с несомненностью. Речь идет о том, как в душе девочки, воспитанной на многочисленных примерах зла и жестокости, пробуждаются добро, человечность. Однако будничность разговоров о насилии и убийствах, поначалу оправданная, так будничностью и остается. Зрителям предлагают спокойно наблюдать, как целые корабли — с л ю д ь м и — бесследно исчезают в водной пучине.

В финале Арабелла видит, как гибнет пиратское судно, где капитаном ее отец. Но поскольку отец олицетворяет собой зло, а девочка уже приобщилась к добру, то и реагирует она на происходящее спокойно. И напрашивается сомнение: приобщилась ли?

Очевидно, режиссер имел в виду: дабы пробудить в юном зрителе мужество, презрение к страху, надо, чтобы в какой-то момент ему стало действительно страшно, экранная борьба с муляжами и фикциями никого не затронет и ничему не научит. Все так, и подход в принципе совершенно верен, однако он таит в себе опасность смешать атмосферу с т р а ш н о г о, в преодолении которого закаляется душа юного героя или юной героини, с атмосферой ж е с т о к о г о, поданного как бы нейтрально, без отношения. Этой опасности не избежали авторы ленты «Арабелла — дочь пирата».

В своем новом фильме «Сказка странствий» А. Митта тоже создает атмосферу страшного, иногда удачно, иногда не вполне, однако режиссер твердо знает, что если герой гибнет, это не может происходить мимоходом. Смерть доктора и изобретателя Орландо рождает сострадание, жалость, становится сильным эмоциональным ударом. Я понимаю, Орландо не пират, совсем наоборот, но ведь и девочка, с которой он вместе путешествовал и которая горько плачет над ним, умирающим, ему не дочь...

Сказку для взрослых «Двое под одним зонтом» снял на Одесской киностудии Г. Юнгвальд-Хилькевич. Надо задуматься над феноменом этого режиссера. Пробуя себя в самых разных жанрах и терпя одно сокрушительное поражение за другим, он, однако, продолжает вызывать живой интерес, и каждую его новую работу идешь смотреть с неумирающей надеждой: а вдруг в этот раз что-то выйдет? Первые кадры новой картины надежду как бы и подтвердили: сцена циркового парада, пиршества цирка, идущая на песне И. Резника и И. Шварца, сделана темпераментно, с блеском. И мысль о том, как талантливый человек, жонглер в данном случае, ищет себя, как любовь делает его всесильным, будто бы начинает прочерчиваться... Но потом, когда пошли картины детства героя «а ля Феллини», — боже мой, куда девались темперамент и вкус! Ученическое подражание? Пародия? Ирония? Серьез? Ничего не понятно. И когда наш до этого тщетно утверждавший себя жонглер, вдруг почувствовав силы необъятные, вышел на арену и начал, по замыслу режиссера, показывать чудеса мастерства, — вы явственно увидели, что делает он почти то же самое, чем блеснул его более удачливый друг и соперник в той, начальной хорошей и запомнившейся сцене фильма. Только делает ординарнее, тусклее — вторично, подражательно делает. Как можно было

этого не заметить? А впрочем, разящая вторичность письма автора фильма не может, наверное, не породить вторичности творчества героя даже в лучшие его минуты...

Циркового режиссера-философа, наставника героя, играет Иннокентий Смоктуновский. Он смотрит странно-пронзительным взглядом и значительностью своей словно пытается внести какую-то систему в происходящую вокруг него кинематографическую неразбериху. А я вот о чем думаю. Мы часто говорим: крупный актер дотянул, довел, наполнил собственным человеческим содержанием и т. д. Но ведь бывает иначе. Бывает и так, что малая фальшь, которая могла бы оказаться проходной, малозаметной, соприкоснувшись с большим талантом, именно в силу этого становится бóльшей фальшью...

Сошлюсь, если позволите, еще на одного своего знакомого, на этот раз не загранработника, а драматурга. У драматурга, доведенного до отчаяния равнодушием коллег к его творчеству, вырвался однажды такой крик души: «Вы вот все про этого... как его... Эдуардо Де Феллини толкуете. Я уважаю Эдуардо Де Феллини, но сам я художник другого типу! Другого!»

Это он, по крайней мере, понимал...

●

В кинематографе существуют свои будни и свои праздники — выдающиеся фильмы, составляющие гордость отечественного кинематографа. Они у нас были и есть. Есть и картины, не претендующие на открытия, но сделанные с безусловным профессионализмом и точным ощущением жанра. Да вот совсем недавно довелось посмотреть две такие ленты — «Человек, который закрыл город» и «Трое на шоссе», где элементы детектива уверенно вплетены в ткань социальной драмы. И все же тревожит то, что достойного кино, отвечающего широкому зрительскому спросу, явно недостает. Это и побудило меня столь обширно коснуться работ, просчеты которых для режиссеров-профессионалов представляются н е д о п у с т и м ы м и. Коснуться и попытаться проследить некоторые закономерности тех ошибок, что должны исключаться определенным — необходимым — уровнем ремесла и добросовестным отношением к предмету.

*Интервью «ИК»*

*Александр Абдулов*

# Что такое популярность?

*— Популярность пришла к вам едва ли не с первой ролью, в самом начале вашей кинокарьеры. Вы ведь не так уж давно снимаетесь: семь-восемь лет для искусства срок небольшой. Однако ваши работы в фильмах «Двое в новом доме» и «Предчувствие любви» Т. Шахвердиева, «Сицилианская защита» И. Усова, «Факты минувшего дня» В. Басова, «С любимыми не расставайтесь» П. Арсенова были сразу замечены, ваш герой запомнился. Если прибавить к этому успех спектаклей Марка Захарова в Театре имени Ленинского Комсомола, где вами создан ряд ярких, запоминающихся образов, а также эстрадные программы на телевидении и телевизионные фильмы, можно будет, вероятно, говорить о том, что успех в кино имеет у вас прочные «тылы» и удача сопутствует вам не только на большом экране. Вполне естественно включить в ваш послужной список такие спектакли, как «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты», «В списках не значился», «Жестокие игры», «Юнона» и «Авось», такие телефильмы, как «Обыкновенное чудо» или «Тот самый Мюнхгаузен», — все они создают внушительную картину популярности актера Абдулова. Довольны ли вы своей судьбой, тем «обыкновенным чудом», которое случилось с вами за эти семь-восемь лет в искусстве, той популярностью, которую вам удалось завоевать, что называется, «с ходу»?*

— Извините, перебью вас. Если уж речь зашла о популярности, должен признаться, что я и сам еще толком не знаю, пришла ко мне популярность или не пришла. Да и что это такое — популярность? Само это слово неоднозначно и может выражать совершенно разные формы отношений, сложившиеся между зрителем и актером.

*— Честно говоря, звучит это в ваших устах немного кокетливо. Разве многочисленные письма зрителей, то, что вас узнают на улице, киноафиши, на которых ваше имя всегда набирается аршинными буквами, — разве все это не свидетельство быстро растущей популярности?..*

— Бывают легенды, а бывают сплетни. Так вот, про стариков МХАТа ходили легенды, их имена рождали мифы, поклонники относились к ним с уважением и даже с каким-то внутренним трепетом. О современных же артистах нередко рассказывают сплетни. Чего только не узнаешь про себя со стороны! Я вот, например, уже раза четыре умирал. Однажды мне «посчастливилось» услышать даже рассказ очевидца, который сам присутствовал при том, как на съемках я упал в воду и был изрублен лопастями корабельного винта.

*А. Абдулов (справа) в фильме «Предчувствие любви»*

Я называю это «мусорной» популярностью. К сожалению, она не всегда имеет формы милые и безобидные. Мне приходилось получать письма-угрозы, авторы которых просто-напросто запрещали мне играть.

*— Однако такие проявления вашей популярности все же, наверное, исключения, а не правило. К тому же они, пусть и искаженные, как бы вывернутые наизнанку, но все-таки то-*

*же признаки зрительского внимания.*

— Да, исключения. Но есть в этих исключениях своя закономерность. Когда я нахожу послания на автомобиле в виде следов губной помады и размашистых признаний, выведенных яркими фломастерами, я чувствую не радость от общения с поклонниками, а мучительно переживаю унижение. Популярность такого сорта не приносит внутреннего удовлетворения, а, наоборот, огорчает и даже обижает.

Конечно, и легенды и сплетни рождены интересом зрителей к актеру, но если в первом случае этот интерес помножается на уважение к актеру и искреннюю любовь к искусству вообще, то во втором — это так называемый «нездоровый» интерес, подогреваемый сенсацией и проявляющийся назойливо, нескромно, а подчас и просто бесцеремонно. Настоящая популярность — та, во всяком случае, о которой я мечтаю, — неотделима от уважения.

*— Разумеется, популярность популярности рознь. С этим трудно не согласиться. Но согласитесь и вы, что характер популярности актера зависит и от самого актера, от того, что и как он играет на экране, на сцене.*

— Вы правы, в потере уважения, в исчезновении серьезного интереса к нашей работе у широкой публики виноваты во многом и мы — актеры. Актерское искусство, неизменно овеянное атмосферой таинственности, без которой оно, по-моему, просто не может существовать, оказалось словно «разоблаченным» сегодня. Нарушились какие-то очень важные, очень существенные связи между зрителем и актером. Чуть ли не в каждом интервью актеру задают вопрос о том, как ему удалось сыграть ту или иную роль. И актер отвечает! Мое глубокое убеждение: этот вопрос вообще не имеет ответа.

Ну как, в самом деле, я могу объяснить то, что у меня получилось лучше, чем у кого-то другого! Вот два станка, два токаря. Оба в равной мере квалифицированны и опытны и изготовляют одинаковые детали. Но у одного эта деталь почему-то получается быстрее и лучше. Почему? Тайна профессии...

Когда же речь заходит об актере, тайна профессии ввиду самой специфики ремесла удваивается, утраивается! И как же можно публично открывать или делать вид, что открываешь эту свою тайну? Современные актеры попали в глупое положение фокусников, раскрывших перед представлением секрет своего номера...

*— Вы хотите сказать, что зрителю не должна быть известна «изнанка» актерского ремесла? Но тогда, если я вас правильно понял, получается, что разговор о ремесле, о профессии — это всегда лишь саморазоблачение актера, неизбежно влекущее за собой потерю зрительского интереса к результату творческого процесса и, напротив, — усиленный интерес ко всему, лежащему вне искусства, в сфере актерской биографии и даже частной жизни актера...*

— Мне кажется, что это один из побочных эффектов непрекращающегося разговора на тему: «Как вам удалось сыграть эту роль?» Столетиями актера отделяет от зрителя линия рампы; мир сцены не есть мир зрительного зала, и соединять их посредством актерских откровенностей или зрительских попыток тайком, исподтишка проникнуть в закулисный мир — просто-напросто неуважение к искусству.

Мой отец был театральным режиссером, и я часто бывал на его спектаклях. Но он никогда не позволял водить меня за кулисы. И он был прав. Он понимал, что магия искусства погибла бы, сказка превратилась бы для меня в обыкновенное надувательство.

Мне неудобно бывает смотреть сейчас в разочарованные детские глаза, когда перед спектаклем «Бременские музыканты» к нам за кулисы приводят толпу детей и сопровождающий их взрослый сообщает, что вот эта штука называется декорацией, а эта тетенька будет играть принцессу. Думаю, что восприятие спектакля после подобной экскурсии не станет для ребенка более глубоким, как, быть может, думают ее устроители. Наоборот, процесс вхождения в условный мир театрального пред-

ставления еще долгое время после третьего звонка будет наталкиваться на естественное сопротивление детской психики, очень остро реагирующей на всякого рода фальшь.

Современный кинозритель, фигурально выражаясь, прошел через все павильоны «Мосфильма», побывал во всех цехах и лабораториях, побывал за кулисами театров. Он теперь знает, как делается кино, как делается спектакль. И получилось, что миф стал обыденностью, тайна обратилась в панибратство. Актера теперь запросто можно похлопать по плечу.

*— Здесь, как мне кажется, с вами можно поспорить. На мой взгляд, вопрос: «Как вы сыграли эту роль?» правомерен в той же степени, как вопрос к писателю о его работе над романом или художнику о его изобразительной системе. Иногда на него и впрямь нельзя ничего ответить, особенно когда нечего ответить, но ведь бывает и так, что подобный вопрос становится поводом для интересного разговора об искусстве, о творческом методе. Томас Манн вот ответил на вопрос о «Докторе Фаустусе» целым «Романом одного романа»... Что же касается разоблачения тайн актерского ремесла...*

*Разве оттого произошли все те принципиальные изменения в отношении к актеру, о которых вы говорите? Наверное, само это разоблачение есть лишь следствие гораздо более существенных социально-психологических процессов, которые оказывают свое воздействие и на искусство.*

*Теперь о мхатовских стариках, которых вы упоминали. Ведь они, наверное, в пору творческого расцвета не были избавлены от назойливости определенной части своих поклонников и точно так же, как современные актеры, испытали на себе все прелести «мусорной» популярности.*

*Однако попробуем от абстракций вернуться к вашему конкретному актерскому опыту. Не будем говорить вообще — о неких зрителях, о неких актерах, а поставим вопрос так: кому, на ваш взгляд, адресовано большинство зрительских писем, которые вы получаете, — актеру Абдулову или его герою?*

— Трудный вопрос. На него однозначно не ответишь. Думаю, что все здесь перемешано — симпатии к герою и интерес к актеру.

Но я понимаю, куда вы клоните. Вы считаете, что мой герой, а вернее, комплекс моих актерских и человеческих качеств, который предопределил именно такой облик героя, и способствовал зарождению моей нынешней популярности? Иными словами, как аукнется, так и откликнется...

*— Мне кажется, что многих ваших героев роднит откровенно рассчитанная на зрительские симпатии милая наивность, этакая трогательная непрактичность, обаятельное добродушие...*

— Проще сказать, черты голубого героя.

*— Можно по-разному его назвать. Для голубого героя у вас слишком уж современная, узнаваемая внешность. В том-то все и дело, что в связи с вашим героем трудно говорить о какой-либо идеализации, оторванности от реальности. Благодаря самой вашей актерской индивидуальности роли, которые вы исполняете, обретают конкретность. Более того, ваш герой — это всегда «свой парень». С ним легко общаться, он запросто вступает в контакт с людьми. Но если взять драматургию характера в чистом виде, вне актерского воплощения, то здесь и обнаружится, что ваш герой все-таки чуть-чуть идеализирован, чуть-чуть романтизирован. И всем своим существованием (правда, благодаря актерской фактуре, как бы исподволь, ненавязчиво, не грубо) доказывает зрителю простую и очень привлекательную мысль — современные герои такие же, как мы, только немного красивее, немного лучше, немного удачливее нас.*

— Как-то неловко защищать свои работы, однако о голубом герое стоит сказать. А почему вы считаете, что в нем как таковом есть нечто дурное? Мне кажется, не бывает плохих амплуа, и голубой герой имеет право на существование ничуть не в меньшей степени, чем другие традиционные маски, полученные кино в наследство от театра. Другое дело,

что где-то сыграть роль удается лучше, где-то — хуже: в «Обыкновенном чуде», например, роль, как мне кажется, удалась, а в недавнем «Предчувствии любви» не во всем получилась, не во всем сложилась, как бы нам того хотелось. И потом с чего вы взяли, что я сегодня патентованный исполнитель «голубых» ролей?

Недавно я закончил работу в экранизации чеховского «Поцелуя». Этот фильм снял на Киевской студии Роман Балаян. У меня там откровенно характерная роль. В мосфильмовской картине «Два гусара» у меня роль денщика — это более чем характерная роль. Так же далека от нарисованного вами образа и роль в фильме «Рецепт ее молодости» Е. Гинзбурга.

Это — в кино. Еще более показательна работа в театре. Приступая к постановке «Оптимистической трагедии», Марк Анатольевич Захаров рискнул дать мне роль Сиплого. Мне — в мои тридцать лет, с моими голубыми героями за плечами! Думаю, что ни в одном театре страны ни один из ныне работающих режиссеров не пошел бы на такой риск. Не мне судить о результатах эксперимента, но я чувствую, что со мной как с актером многое произошло во время этой работы.

*— Но мы ведь говорим сейчас о тех ролях, которые принесли вам популярность. Наверное, характерные роли, в которых вы сейчас пробуете себя, не способствуют укреплению такого рода популярности, скорее, наоборот.*

— Мы возвращаемся к самому началу нашего разговора. Бывает популярность — и популярность. Та, что пришла ко мне с первыми ролями, это популярность моего героя, популярность, может быть, типажа, а не актера. Тогда как мне хочется привлечь внимание зрителей именно своими актерскими работами, даже если это сократит аудиторию, проявляющую интерес к моим ролям в театре и кино.

*— По-вашему выходит, что сокращение аудитории, ее дифференциация впрямую связаны с рождением настоящей, истинной популярности.*

— Да, примерно так.

*— Но не придем ли мы таким путем к абсурду: идеальная форма существования актера — это минимальная аудитория, чуть ли не один зритель?*

— Каждый человек в своей обыденной, повседневной жизни немножечко актер. Человек не может без игры. А если может, то это, как правило, скудный человек. Но неактер способен играть и без заинтересованного внимания аудитории. Профессионалу нужен активный зрительный зал, увлеченная действием публика. Актеру необходима обратная связь со зрителем. Это, на мой взгляд, непреложный закон нашей профессии. Видимо, то поле, которое создается вокруг актера во время игры, должно обязательно пересечься с иным полем, полем зрительного зала. Только на соединении со зрительским интересом, со зрительским вниманием возможно лицедейство в высоком смысле этого слова. Игра актера — акт, в котором принимают участие две стороны.

Я готов играть даже перед одним зрителем, если он по-настоящему заинтересован в том, что я показываю. Если же зритель равнодушен к моей работе и его интересует лишь некий отвлеченный образ, который я для него олицетворяю, но который никак не связан с моей игрой в настоящий момент, то я как актер умираю. Ведь это все равно, что играть в пустоту. Если можно себе вообразить художника, скрывающего свои холсты, или писателя, который не доверяет написанное даже узкому кругу избранных, то актер, играющий в пустоту, — это нонсенс.

Так вот, настоящая популярность, по-моему, это тот тайный союз, который я заключаю с з а и н т е р е с о в а н н ы м зрителем, появляясь на сцене или на кино- и телеэкране.

*Интервью вел Д. Попов*

*Ракурс*

*Виктор Мережко*

# Вчера. Сегодня. Завтра

... Это было лет двенадцать назад, когда режиссер Виталий Мельников искал исполнителей для нашей картины «Здравствуй и прощай». Тогда имя этой актрисы еще не звучало само по себе, звонче его были слухи: и «очень способна», и «посмотрите «Хмыря» — настоящая шукшинская актриса», и «Гончаров сразу взял к себе в театр», и «жар-птица», и «конопатое чудо»...

Не знаю, почему, но мы с Мельниковым поддались этим слухам, хотя они, как известно, порой рождаются раньше, чем актрисы, и решили с Гундаревой познакомиться. В общем-то, она нас поразила. В ней совсем не было того, к чему мы привыкли в наших начинающих исполнительницах. Ни инфантильности, ни нарочитой утомленности, ни какой-то общей неопределенности — почему-то считается, что в этом есть загадка и перспектива. Гундарева притягивала к себе веселым оптимизмом, вполне определившейся и очень задорной женственностью, нескрываемым напором свежих, неизрасходованных творческих сил. Она как-то сразу обезоруживала вас своей естественностью, неприкрашенностью и «ненакрашенностью», что было тоже не очень привычно в молодой актрисе. Это ведь нынче (кстати, может, после Гундаревой?) пошла мода на внешнюю безыскусность и естественную красоту. А в начале 70-х годов по улицам и экрану, как мы помним, ходили «нарисованные» дивы в брюках, и среди них Гундарева с незапудренными веснушками и совсем не «диетической» фигурой в самом деле казалась чудом.

И мы сказали ей: «Здравствуй!». В нашей картине она сыграла буфетчицу Наденку, известную по всей деревне своей терпеливой любовью к вечному ухажеру Ваське Сеньору. Сыграла просто, с удивительной женской мудростью и глубоким драматизмом. Когда я вспоминаю ее работу в этой комедийной картине, я сразу переживаю те чувства, которые она вызвала у меня одним только своим появлением в финальной сцене.

Снимали мы эту сцену на натуре, в станице, и народу собралось много. Помню, стоял шум, гам, хохот — на виду у развеселившегося народа разъяренный Сеньор (Виктор Павлов) гонялся за Шурой — Людмилой Зайцевой, пытаясь отобрать у нее свой «чистый» паспорт. И все больше свирепея (а Павлов это делал очень смешно) оттого, что его и в самом деле сейчас вот так вот запросто, под «хиханьки» распишут с Наденкой.

В самый горячий момент появлялась Гундарева. И становилось страшно — столько было в ней и горя, и воли, и стыда, и понимания... А еще того, что может сыграть только женщина, когда она поняла, что всё. Всё — больше никаких сил и надежд нет.

Благодаря своему дарованию и чисто женскому чутью актриса заставляла нас вдруг неожиданно ужаснуться тому, что раньше вызывало лишь веселый смех. Я вообще думаю, что женщины сложнее нас, мужчин, переживают, сложнее чувствуют, случись в их жизни удача или поражение. Они мудрее и дальновиднее в своих чувствах — такова женская природа. Оттого и люблю писать о женщине.

Вот и сейчас снова пишу о ней, хотя и в довольно неудобном для меня жанре (надеюсь, читатель мне это зачтет). Пишу об актрисе, очень интересной по своей художнической и женской сути. Я хочу здесь попытаться осмыслить эту суть, разобраться, как проявилась она в судьбе актрисы. А для этого заглядываю сначала во вчерашний день и обращаюсь за помощью к героиням, написанным в основном мною, которых сыграла Гундарева. Уж этих-то женщин я определенно знаю. Поэтому помню: меня поразило, как точно удалось молодой актрисе передать авторский замысел, сы-

*«Осень». Дуся*

грать то, что лишь предполагалось драматургией. В упомянутой сцене она играла не только свое прощание с Васькой, но одновременно и прощение ему. Драматизм роли усиливался оттого, что мы чувствовали, как в дальнейшем сложится судьба этой молодой женщины. Васька никогда не оценит и не поймет ее, он по натуре своей — мотылек: уедет и вернется, и снова уедет. А она будет все равно любить, прощать и надеяться на свое счастье. И ничего не поделаешь с этой женщиной. Никогда не объяснишь ей бессмысленность и неоправданность ее надежд. В этом ожидании, в этом прощении ее суть.

Когда через несколько лет режиссер Леонид Марягин решил снимать мой сценарий «Вас ожидает гражданка Никанорова», я предложил ему взять на главную роль Наталью Гундареву. Потому что представил, как сильно может прозвучать в ее исполнении тема нашей Кабирии (так я для себя определил героиню).

На этот раз актриса играла женщину, которая не просто терпеливо ждет, как в «Здравствуй и прощай», но добивается своего счастья. И еще как добивается! Она идет к нему через людскую молву, поражение, нелепость, через саму невозможность. Ведь вроде и впрямь, как могут быть счастливы вместе столь разные люди, которых играют Гундарева и Брондуков? Но постепенно на наших глазах в картине складывается великолепный актерский дуэт, который заставляет поверить в любовь героев. А когда герой Брондукова уезжает, все-таки уезжает, несмотря на такую любовь (и оптимистический финал, который появился в картине, — вроде бы герой не уехал), нам жаль прежде всего несбывшейся любви.

Естественный, а не искусственный оптимизм картины для меня заключался в том, что актриса играла женщину, которая и после поражения, после драмы снова будет верить, любить и добиваться. Оптимизм заложен в ее

*«Уходя — уходи». Марина*

натуре, это ее суть. Говоря это, я имею в виду не только свою героиню, но и саму актрису. Здоровое оптимистическое начало проявляется и в чувстве юмора, присущем Гундаревой, и в напористом ее характере, и в умении общаться с людьми, и в умении работать.

Уж если она согласилась сниматься у вас, то будет непременно искать и утверждать для себя лучшее в сценарии, лучшее в режиссуре, в партнерах. Если ей не очень весело, она для поддержания творческого тонуса (в этом, мне кажется, проявляется ее женская мудрость) все равно будет говорить себе: все хорошо, все идет, как надо. Хороший костюм, хороший партнер, хорошая гостиница, в конце концов просто хороший день...

Оптимизм присущ даже самым драматическим героиням, сыгранным ею в театре и кино. Когда смотришь на нее в роли трагической — леди Макбет Мценского уезда, начинает казаться: ну, вот дай ей сейчас крохотную надежду, сделай ее возлюбленный еле уловимое движение навстречу к ней, и все в ней вспыхнет, все загорится вновь.

И совершенно иную эмоциональную и социальную окраску приобретает это ее качество, когда она играет в музыкальных, скажем, комедиях. Смотришь на ее демократичных, жизнелюбивых, заразительных героинь, и кажется — дай актрисе подходящий драматургический материал, и она создаст такую положительную современную героиню, что ее полюбят не меньше, чем героинь наших первых «звезд» — Любови Орловой, Веры Марецкой. Проблема в материале...

Оптимизм актрисы высветлил нашу «гражданку» Никанорову, и вообще, вновь встретившись с Гундаревой, я отметил для себя, что она стала работать как-то особенно радостно и щедро. Актриса была в прекрасной творческой форме — ей сопутствовал зрительский успех, усиливался интерес к ней и со стороны режиссеров. И вот такое счастливое состояние невольно передавалось героине. Хотя речь и в этой картине шла о драматической женской судьбе.

Но не было в этой женщине на экране той же, скажем, Наденкиной неуверенности в себе, неловкости в тяжеловатой, как бы стесняющейся походке — ее женственность была

*«Вас вызывает гражданка Никанорова». Катя*

раскована, легка, победна. Она казалась сильной, самостоятельной, напористой...

Ценным для меня в этой актерской работе стало и то, что Гундарева сумела взглянуть на свою деревенскую героиню взглядом современной женщины. Про ее Катю Никанорову, в общем-то, уже трудно сказать, какая она — городская или деревенская? И одевается, и озорует, и хозяйничает она как будто по-деревенски, но в своих представлениях о счастье, о любви, о мужчине, наконец, она вроде бы и не деревенская.

Когда я писал этот сценарий, думал, что описываю особенный случай. А было это в 1969 году, и в самом деле тогда трудно было бы убедить зрителя, особенно деревенского, в правдоподобности того, что т а к а я женщина полюбила такого мужчину. Для меня стало неожиданностью, что со временем описанный характер потерял свою исключительность и даже приобрел узнаваемые черты. Оказалось, что сегодня проблема личного счастья, в общем-то, одинаково понимается и решается на селе и в городе. Поэтому Гундаревой, по своей сути городской женщине, не пришлось подстраиваться к героине. Умело и органично актриса привнесла в роль свой, что называется, городской опыт, благодаря чему характер героини получился более емким и универсальным.

Мне кажется, ей помогло здесь и интуитивное актерское умение во всех своих работах смотреть чуть-чуть вперед, не только вглубь, но и поверх, дальше того, что предложено в материале. Поэтому-то наше восприятие ее вроде бы достоверных героинь, за которыми всегда стоят конкретная среда, образ жизни и мышления, выходит за рамки простодушного зрительского удивления: «Ну, точно, как в жизни!» За сыгранным ею чувствуется интуитивное художническое обобщение, угадываются личные жизненные наблюдения. Она создает глубокие социальные образы, если чувствует себя просторно в предложенном ей драматургическом материале.

Может, из-за того я и не смог полностью разделить переживания ее «сладкой» женщины, что все время чувствовал, как авторская установка на выявление определенной социальной проблемы заставляет актрису быть несколько однообразной, мешает ей.

*«Осенний марафон». Нина*

Конечно, Гундарева вполне убедительно и наглядно смогла донести основную авторскую мысль о том, что героиня, не способная избавиться от потребительского отношения к жизни, сама себе преграждает путь к счастью. Но... Разговор, мне кажется, был бы и глубже, и серьезнее, сыграй актриса в своей героине как раз другое: как ей — не плохо, как она — не страдает, не умеет страдать. Можно было бы острее поставить проблему мещанства, которое незаметно проникает в нас и наступает на нас. Я представляю, как прекрасно бы это сделала именно Гундарева.

Но и в новой, сегодняшней гундаревской героине, в общем-то, уже противоположной по сути своей тому, что она играла, скажем, в «Осени» А. Смирнова, или «Хмыре» — вгиковской короткометражке А. Сиренко, — или в наших картинах, главным и определяющим оказалось все то же стремление к счастью.

Вспоминая ее героинь из разных фильмов, спектаклей, вдруг начинаешь замечать, как им всем нужно, в общем-то, одно и то же, как они похожи в своих устремлениях...

Я бы не заговорил об этом с некоторым сожалением, если бы внутренняя связь между различными сегодняшними героинями Гундаревой обусловливалась только постоянством актерской темы. Ведь это само по себе свидетельствует, как мы знаем, о художнической способности сохранять и утверждать свое творческое «я», об интересе к этому «я» со стороны режиссеров и зрителей.

Я бы не заговорил об этом вообще, если бы слишком хорошо не помнил и не любил ее «вчерашних» героинь, полных сил, уверенности, жизнерадостности, притягательности. Если бы «сегодня» в творчестве актрисы не наступил сложный, на мой взгляд, период.

Проблема же, думаю, состоит в том, что все возрастающий и усиливающийся интерес к незаурядной актрисе незаметно переродился в эксплуатацию ее данных. Актриса оказалась в плену своего успеха, своей темы. Тема продолжала варьироваться из роли в роль, но перестала развиваться. В этом смысле сегодня в творчестве актрисы все еще тянется вчерашний день. Все ощутимее убывают в ее ны-

*«Однажды двадцать лет спустя». Надя*

нешних работах органичность, оптимизм, темперамент.

Недавно я увидел картину «Детский мир» с ее участием, которая меня просто встревожила. И даже не тем, что эксплуатация гундаревской темы здесь идет на более низком уровне, чем обычно. Вдруг показалось, что и актриса сама начинает эксплуатировать какие-то свои наработанные приемы.

В общем-то, опасность самоповторения на определенном этапе возникает, я считаю, перед каждым художником. Вместе с этой опасностью возникает и необходимость остановиться, чтобы осмыслить то, что ты делаешь. Актеру труднее, чем, скажем, драматургу, выходить из творческого тупика, он слишком зависим и почти не застрахован от эксплуатации однажды удачно найденного художественного качества. Не знаю, каким актером нужно быть, чтобы точно оценивать свою ситуацию, переламывать ее в свою пользу и даже в неудаче оставаться интересным.

Боюсь приводить здесь пришедшие мне было на ум примеры, чтобы, как говорится, не сглазить — больно все зыбко и переменчиво в судьбе актера кино, да и театра тоже. Ведь мы говорим сейчас не о стабильности его, так сказать, положения и даже не о стабильности успеха. Успех или неуспех может неверно отражать истинное творческое самочувствие художника. Мы говорим о возможностях выхода из тупика, иначе к чему вести разговор?

Не думаю, что сегодня Наталье Гундаревой надо устроить себе передышку в кино и целиком посвятить себя театру. Конечно, она работает в театре у интересного режиссера. И именно Гончаров открыл в актрисе то, что сделало ее известной и привлекательной. Но чувствуется (по тому, что она в театре играет), что Гончаров и сам в какой-то мере находится в плену у своего открытия.

Сцена, мне кажется, еще долго будет использовать живость, темперамент, блеск в глазах и юмор, которые есть у Гундаревой, в «молодых» ролях: от двадцати пяти лет до тридцати. Кино в данном конкретном случае, думаю, быстрее поможет актрисе обрести себя в новом качестве, потому что кино быстрее

разоблачает. На экране заметнее, чем на сцене, возрастное несоответствие между исполнителем и ролью. Ощутимее, в чем актер уже перерос своего героя. Отчетливее выявляется и направление поиска. Какая нужна драматургия, какой режиссер.

Что касается режиссера, то уже очевидно, что он должен быть прежде всего ищущим. Может быть, и сам он должен находиться в определенном переходном возрастном и творческом состоянии. Встреча актрисы Натальи Гундаревой с таким режиссером могла бы оказаться сегодня полезной для них обоих. Вдруг произошло бы такое открытие, которое удивило бы не только нас, но и саму актрису?

Несколько лет назад Никита Михалков сумел так повернуть сценарий «Родни», что после выхода фильма на экран я неожиданно увидел свои возможности в новом качестве. В результате появились «Полеты во сне и наяву», которыми я дорожу особенно...

От кино не надо «прятаться», к нему надо относиться требовательнее. Сейчас — искать и выбирать в предлагаемых сценариях то, что помогло бы перейти к ролям, соответствующим истинному внутреннему состоянию, происшедшему повзрослению. Я подчеркиваю, соответствующим не только возрасту, но и внутреннему состоянию. Потому что так называемые «возрастные» роли уже появляются в творчестве актрисы: «Однажды двадцать лет спустя» или «Подросток». По разным причинам ни один из этих фильмов не решает актерской проблемы Гундаревой. Скажем, в «Однажды двадцать лет спустя» роль счастливой матери многодетного семейства не дает исполнительнице творческого толчка, способствующего развитию ее темы. Видно, что ситуация «мягкого» конфликта противоречит характеру актрисы.

Перспективными мне кажутся две роли Гундаревой: в «Осеннем марафоне» и в картине «Уходя — уходи». В этих фильмах героини сталкиваются с проблемами, до которых как бы дожили те, «вчерашние» гундаревские женщины, те самые, что добивались счастья.

В фильме Г. Данелия Нина Бузыкина попадает в ситуацию, когда ей надо вернуть, отстоять свое счастье. И, признаюсь, мое зрительское участие находится полностью на стороне этой женщины, а не на стороне ее молодой соперницы (которую играет Марина Нелёлова). Драма гундаревской героини перевешивает. Потому что она, с одной стороны, больше теряет, а с другой стороны, больше проявляет мужества, любви, оптимизма, поиска, нежели соперница.

В Марине из картины режиссера В. Трегубовича «Уходя — уходи», снятой по моему сценарию, появились новые черты — усталость, горечь, даже эгоизм вполне самостоятельно устроившей свою судьбу женщины. Может быть, не очень благополучно и не очень гуманно (по отношению к выгнанному мужу) устроила она эту судьбу. Но возвращать назад нелюбимого не станет, даже если ей будет совсем плохо. И когда такая женщина встречает женатого мужчину и понимает, что он ей нравится, она не строит иллюзий, не собирается завоевывать его. Драма сыгранного здесь характера осложняется не только запоздалостью счастья, но и добровольным отказом от него.

Мне кажется, что в этих фильмах актриса работала, привлекая свой жизненный опыт и обнаруживая творческую зрелость.

Новые конфликтные ситуации сегодня могли бы яснее выявить то, что только намечалось или угадывалось во вчерашних героинях Гундаревой — их доброту, бескорыстие, жертвенность, которые с годами в них не исчезли, а утвердились. И если раньше эти героини все силы, темперамент, оптимизм тратили на достижение с в о е г о счастья, то сегодня, мне кажется, они больше будут заботиться о счастье, удаче, покое для своих близких, тех, кого они любят. Заботиться с еще большей страстностью, а следовательно, попадать в еще более сложные драматические обстоятельства...

Что же дальше ждет героинь Натальи Гундаревой? Думаю, что на этот вопрос ответит завтрашний день. Надеюсь, что ответит, надеюсь, что актриса сумеет в своих будущих работах выстрадать и передать то, что позволило бы назвать ее героинь по-горьковски — «человеческими женщинами», а Наталью Гундареву — большой актрисой.

*Репортаж со съемочной площадки*

*Григорий Цитриняк*

# Райзман-1983

За четыре с полозиной месяца до 80-летия кинорежиссер Юлий Райзман начал съемки своего двадцать второго фильма — «Время желаний» по сценарию Анатолия Гребнева — и через три месяца закончил их...

— Завтра лучше не приезжайте, — сказал Юлий Яковлевич Райзман, — потому что ничего интересного не увидите: первый день.

Но я все же приехал 1 августа 1983 года — в первый съемочный день.

Сегодня снимается то, что в разделе «порядок сцен» режиссерского сценария обозначено так: «Веранда Дома творчества композиторов. Знакомство». В роли веранды выступает открытая всем ветрам беседка около прудов «Мосфильма». А знакомиться будут Светлана Васильевна (Вера Алентова) — женщина 37 лет — и композитор Николай Николаевич (Владислав Стржельчик). Впрочем, до знакомства еще далеко...

По аллеям вокруг беседки прогуливается массовка — женщины и мужчины, отдыхающие в Доме творчества. Сама беседка — в солнечном кольце прожекторов, хотя и натуральное солнце порой выходит из-за легких облаков и, приглядевшись к тому, что происходит внутри беседки, прячется.

А происходит вот что:

«На веранде Дома творчества играли в большие шахматы. Стояла доска размером с обеденный стол, на ней фигуры-великаны. Двое мужчин, соперники, с гроссмейстерским видом держась за подбородки, обдумывали очередной ход. Один из них, молодой, решительным жестом двинул вперед фигуру, его маститый партнер тут же ответил ходом ферзя-гиганта, вокруг загудели...» (из сценария).

---

Фото автора.

Гудеть будут много позже — в монтажно-тонировочный период, на озвучании. Пока же слышен обычный на съемке «гур-гур», в котором солирует, конечно, режиссер.

Прежде всего Райзману не нравится, что к беседке ведут лишь два ряда мраморных плит. Третий ряд появляется через несколько минут, поскольку мрамор в карьерах «Мосфильма» добывают из листовой резины, соответственно ее подкрашивая.

Затем режиссер обращает внимание на ажурные перегородки беседки — как раз в том углу, где произойдет обещанное сценаристом знакомство: «Они будут мешать зрителю видеть актеров».

«Может, оставим?» — спросил оператор Николай Олоновский. «Нужно убрать», — кротко отозвался Райзман. Застучали молотки, перегородки сняли и аккуратно сложили на траве, чтобы после съемки поставить на прежнее место — режиссеры приходят и уходят, а инвентарные перегородки должны оставаться.

Тем временем оператор опустился в легкое плетеное кресло, где должна сидеть Светлана Васильевна, и посмотрел на ажурные рейки беседки:

— Уж очень эти палки нехорошо смотрятся. Она — и эти палки... Вот если Алентова будет сидеть здесь... — и Олоновский вместе с креслом передвинулся ближе к входу.

Райзман критически посмотрел на оператора и кресло:

— Нет, неестественно — здесь же люди ходят.

— Одинаковая крупность — и лицо, и палки решетки...

— Вы можете двигать кресло до второго пришествия, а все равно снимать надо в углу, — сказал Райзман, поставил кресло на старое место и добавил: — Чу́дно!

Олоновский сел в кресло, огляделся и уныло произнес:

— Ну, что делать... — потом провел себе по груди ребром ладони: — А план — такой?

— Нет, здесь более общий.

— Чтоб антураж виден был? С ножками?

— Да-да.

— Тогда, чтоб не было такого длинного про-

*Ю. Райзман*

хода, лучше ближе подвинуть, — оператор чуть придвинул к креслу шахматный столик и отошел к камере.

— Всегда интересно, Юлий Яковлевич, почему режиссер, имеющий практически неограниченную возможность выбора, останавливается на каком-то конкретном сценарии...

— То есть вас интересует, почему я снимаю «Время желаний»? Знаете, не такой уж легкий вопрос... Ну, прежде всего, современная тема, причем, с моей точки зрения, очень актуальная. Речь идет о женском характере, который выковался в военные и послевоенные годы, когда женщины вынуждены были заступить на место ушедших на фронт мужчин, когда миллионы женщин остались одинокими. Многие женщины смирились, сникли, увяли. Многие, но не все. Потому что другие, наоборот, не смирились, у них обнаружились энергичный характер, способность организовать свою жизнь, умение добиваться поставленной цели.

Этот характер, как эстафета, от военной поры дошел до наших дней. Каким образом, не знаю, — может быть, гены?.. И таких энергичных женщин сейчас очень много. Некоторые из них избрали поприщем общественную деятельность, другие — организацию собственной жизни, собственного благополучия. Независимо от того, куда направлена такая жизненная энергия, она существует в целом поколении женщин. Кстати, наша героиня принадлежит ко второму типу. Она, скажем, переменила много профессий, пока не нашла такую, которая позволила ей быть материально независимой, — стала косметичкой. Она многого может добиться — и добивается, хотя это дается ей совсем не просто. И т. д. Мне кажется, наша Светлана Васильевна будет довольно узнаваема.

В. АЛЕНТОВА. Тип этой женщины — Светланы, которую я играю, — сейчас распространен.

А. ПАПАНОВ. Не одну такую Светлану встречал я в жизни...

— В последние годы вас интересует определенный женский тип, отчего героиня «Времени желаний» не кажется для вас случайной. В «Странной женщине», например, героиня тоже весьма эмансипированная, хотя и другая...

— Там и другая проблема: честности в любви, в отношениях между женщиной и мужчиной. Нежелание идти на компромисс. Она искала уважения к себе как женщине, равнопра-

вия в этом смысле. А муж был человеком деловым, занятым и не мог дать ей того, что она ждала. Вот почему она ушла от него. Она понимала, что и ее любовник поступиться какими-то своими «мужскими принципами» не хочет и не может. Вот почему она предпочла жить у матери, в глухой провинции, не поверив в возможность семейного или просто любовного счастья, не поверив даже в те чувства, которые испытывал к ней молодой парень. Она — хозяйка своей судьбы. Понимаете, в чем дело? Она — хозяйка своей судьбы, потому что материально независима. Потому что может прожить без «этих мужчин». Потому что борется не за такое... «мужское», что ли, право жить свободно, а за право женщины быть женщиной. Это одна из тенденций современной нашей жизни. Так бы я сказал.

— Как известно, Маркс, отвечая на вопрос полушутливой анкеты дочерей о достоинстве, которое он больше всего ценит в женщине, написал: «Слабость». Я это к тому, что в эпоху НТР и эмансипации куда-то, кажется, уходит «женское начало»...

— Конечно, уходит. Но именно о нем и мечтала моя героиня — там, в «Странной женщине». Она и хотела обладать женской слабостью... Вернее, так: чувствовать мужскую силу, мужскую руку, на которую могла бы опереться. А ее-то она как раз и не ощущала.

— Я правильно вас понял: женщина с удовольствием проявила бы слабость, если бы видела силу мужчины?

— Да-да, конечно.

— Но так как в герое «Времени желаний» ничего подобного нет, то она сама становится мужчиной — так, если упрощать?

— Ну да, если совсем упрощать. Вероятно, так.

— А верно ли начинать ряд ваших героинь подобного типа с жены Ромашко из «Урока жизни»?

— Нет. Как раз жена Ромашко олицетворяла женскую слабость.

— Но в итоге-то?

— В итоге она уходит, да, потому что не хочет мириться с грубой силой мужа, ведь сила силе — рознь. Ей претит его отношение к людям, к делу, он все и всех считает своим: «Мои инженеры... Мое хозяйство...» — и очень мало внимания уделяет ей — женщине, жене, матери его ребенка.

— Но, опять-таки упрощая, можно ли ряд интересующих вас сегодня героинь начинать с нее?

— Вероятно — с Машеньки. Потому что она — тоже существо непримиримое. Абсолютно кристальное, чистое, ясное, воспринимающее все открытым сердцем. В самом деле, тут можно проследить какую-то эволюцию женских характеров. Как такая вот Машенька — нежное, незащищенное существо — постепенно превращалась в энергичную, деловую, умеющую добиться своего женщину. Мне кажется — так, если хотите уловить какую-то закономерность.

— Хотелось бы уловить и другую закономерность — в эволюции характеров мужчин. Вспомним некоторых из них: Ромашко из «Урока жизни» — со знаком «минус», со знаком «плюс» — Губанов из «Коммуниста» и Губанов-младший из «Нашего современника»...

— «Твоего современника».

— Да, простите, «Твоего...» А Абрикосов из «Частной жизни»?

— Он, безусловно, заслуживает знака «плюс». Вы понимаете, в чем дело? Объективные достоинства человека в зависимости от обстоятельств могут оказывать даже вредное влияние. Я считаю, что Абрикосов со своим характером, силой, энергией, напористостью, властностью — это человек, который, с моей точки зрения, стране необходим. Сиюминутно. Но методология, избранная Абрикосовым для реализации этой внутренней его силы, не всегда соответствовала нормам нашей жизни. К сожалению. Хотя я уверен, что если бы культура работы и вся деловая и производственная атмосфера были бы лучше и чище, то и его достоинства оказались бы выраженными более четко, а недостатки были бы менее заметны.

— Но если неким итогом эволюции характеров ваших героев считать последний фильм «Время желаний», то получится: мужчины становятся все слабей, а женщины — все сильней?

— Вы знаете, нет. Я все-таки отдаю в картине пальму первенства мужчинам: именно герой фильма вносит философскую струю, у него ясная концепция жизни.

А. ПАПАНОВ. В группе Райзмана каждый знает, что должен делать. Нет мельтешни. Однажды я спросил у Эдуарда Стрельцова, талантливого футболиста: «Что ж вы курите? У вас такие нагрузки — бегать приходится много...» — «А зачем, — говорит, — мне бегать? Пускай мяч бегает». И у Райзмана «мяч бегает», а мельтешни нет. Если перерыв сорок пять минут, так он сорок пять минут и есть. И все приходят вовремя — никаких специальных приглашений не надо.

В беседке появились уже загримированные Вера Алентова и Владислав Стржельчик.

— Вера, присаживайтесь в кресло — проверим мизансцену, — сказал Райзман.

— Мария Сергеевна, партия будет в кадре, поэтому должна быть настоящая — не как попало фигуры расставить, вы не забыли? — эта фраза относилась уже ко второму режиссеру Филимоновой, работающей на всех картинах Райзмана последних десятилетий, начиная с «Коммуниста».

— Александр Григорьевич уже здесь, — отозвалась Филимонова, подтолкнув к столику специально приглашенного шахматного мастера; тот стал расставлять фигуры.

Принесли и поставили под шахматную доску другой столик, повыше.

Райзман. Еще низковато.

Подошел Стржельчик и осмотрел расставленную на доске партию.

Райзман. Владислав Игнатьевич, все начинается с того, что вы с партнером стоите, держась за подбородки, как это делают шахматисты...

Стржельчик. А может, так? *(Оперся руками о доску.)*

Райзман. Нет-нет: за подбородок — и думаете над следующим ходом.

Стржельчик. И кто первый ходит — он или я?

Райзман. Он.

Стржельчик. Он первый. Потом я — и пошел на диалог со Светланой.

Райзман. И пошел на диалог. И потом, когда отойдете, вы должны оттуда видеть доску и говорить свои ходы.

Стржельчик. Это естественно.

Райзман *(подошел к Алентовой)*. Значит, Владислав Игнатьевич, вы стали за доску, вынули сигарету, похлопали себя по карманам — спичек нету, увидели на столе перед Светланой зажигалку, подошли. Текст?

Стржельчик. Разрешите воспользоваться вашей зажигалкой?

Райзман. Закуривайте.

Стржельчик. Ну, что, Вадим, пошел или нет?

Филимонова *(за Вадима)*. Думаю.

Райзман *(с интонациями Стржельчика)*. Ну, думай — думай.

Стржельчик. А вы кто, незнакомка? Я вижу вас здесь впервые.

Алентова. Меня зовут Светлана Васильевна.

Райзман *(Алентовой)*. Не задерживайте на нем взгляда. *(Стржельчику.)* А вы вернулись к доске.

Режиссер стал вполголоса проговаривать с актрисой текст и объяснять мизансцену, а Стржельчик — изучать расставленную мастером позицию.

Стржельчик. Я делаю ход и отхожу, а он думает. А почему?

Мастер. Объясняю: потому что «висит» пешка от двух ударов — от слона и ладьи. Поэтому защищать ее королем...

Стржельчик. ...бессмысленно.

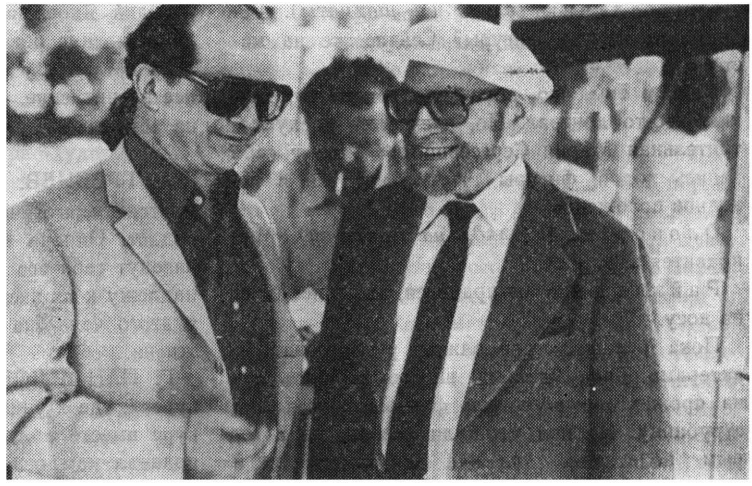
Мастер. Бессмысленно. Продвинуть тоже нельзя — теряется. Поэтому после длительного раздумья — пока вы там с артисткой говорите — противник перекрывает здесь — понимаете, да? — и делает этот ход.

Стржельчик. Скажите, а у меня выигрышная позиция?

Мастер *(удивлен)*. Вам хочется выиграть?

Стржельчик *(скромно)*. Да...

Мастер. Это можно — я поставлю вам лишнюю пешку. *(Вдруг.)* А партия получается интересная!



*Ю. Райзман и А. Гребнев*

Райзман *(подходя)*. Фильм должен быть интересный, а партия — сойдет просто грамотная.

— Юлий Яковлевич, посмотрите, что получается, — попросил Олоновский, и Райзман сел за монитор, соединенный с камерой: что видит в глазок оператор, то видит и режиссер. Очень удобно.

Тем временем я снимал Алентову — в бигуди под белой косынкой. Актриса долго позировала, потом бросила, словно выразила соболезнование:

— Вы напрасно тратите пленку — меня снимают без бигуди.

О, эти кинематографические лабиринты, из которых не выбраться без профессионального проводника! Оказывается, волосы у Веры Алентовой, с точки зрения парикмахера, очень легкие и, если заранее сделать прическу, ветер тут же ее разворошит. Поэтому актрису держат «в полной боевой готовности» до самого последнего момента — тогда бигуди снимут.

Тут подошли Райзман и Филимонова и положили на столик перед Алентовой три пары очков («затемненные очки-блюдца», как сказано в сценарии).

— Примерьте.

Алентова с восторгом примерила одну пару:

— Эти мне нравятся — стрекоза такая получается!

— Эти вам не идут, — отрезала Филимонова, отбирая очки.

— Ну, эти тоже ничего, — поскучнев, сказала актриса, примеряя вторую пару.

— Эти — нехорошо, — строго заметил Райзман.

— Зачем же мне дали три? — удивилась Алентова, скорбно водружая на нос оставшиеся очки.

— Но кто же знал, Верочка, какие пойдут? — ответила Филимонова. — Юлий Яковлевич, мы можем Александра Григорьевича отпустить? Все записали, все знаем...

— Можно.

Шахматный мастер ушел.

Олоновский. Как далеко отойдет Стржельчик?

Райзман. Далеко он не может — некуда. По ощущению — три шага. Владислав Игнатьевич, подойдите, пожалуйста, к шахматам.

Стржельчик подошел к шахматам: оказалось, действительно, три шага.

Райзман *(глядя на экран монитора)*. Но он был крупнее.

Олоновский. Мы можем подъехать и взять крупнее.

Стржельчик *(глядя на шахматы)*. Ребята, кто двигал фигуры? Сейчас же на место!

Дело в том, что, пока шла репетиция, партию кто-то доиграл. Но, поскольку предусмотрительная Мария Сергеевна оставила у себя запись ходов, фигуры тут же вернули в исходное положение.

Олоновский *(глядя на Алентову)*. Мне нравится портрет.

Райзман. Мне не нравится, что у нее блик на носу.

Пока режиссер продолжал репетировать с актерами, блик удалили, загородив часть луча прожектора обломком фанеры, зажатой в струбцину. На пол уложили рельсы, по которым покатилась тележка с оператором и камерой.

Филимонова. Ну что, ребята, утрамбовались?

Олоновский. Утрамбовались. Можем репетировать.

Райзман. Внимание!

Филимонова *(в мегафон)*. Массовка, не ходите по кадру! В красных брючках, уйдите оттуда! Дамы, я не давала команды «Начали!» С команды «Начали!» пойдете.

Провели одну репетицию, потом — другую.

Райзман. Приготовились к генеральной!

Провели генеральную.

Олоновский. Юлий Яковлевич, какие у вас проблемы?

Райзман. Никаких — можем снимать.

Еще раз прорепетировали.

Райзман. Стоп! Давайте снимать.

Филимонова. Внимание! К съемке!

Райзман. Приготовились! Начали!

Филимонова *(громко)*. Начали!

Тут Инна Щербакова — помреж с «хлопушкой» — грохнула об пол блюдце. Такова традиция: снимался первый кадр. И только после этого Райзман скомандовал: «Мотор!», а звукооператор Игорь Урванцев отозвался: «Есть!»

— Сегодня вы зря потеряли время, — сказал Райзман, когда съемка была окончена. — Что вы могли увидеть? Обыкновенный бедлам первого съемочного дня.

Юлий Яковлевич ошибся: я не увидел бедлама — шла обычная работа, о которой хотелось оставить у читателя первое, чисто внешнее впечатление. Но впереди еще день съемок, на которых мы должны побывать...

А. ГРЕБНЕВ. Райзман постоянно не занимается педагогической деятельностью, не преподает. Однако многие с полным основанием назовут себя его учениками. Я, например, принадлежу к их числу. Я многому учился и учусь у этого человека — как в искусстве, так и в жизни.

Г. ПАНФИЛОВ. На Высших режиссерских курсах, где я учился, Юлий Яковлевич (он вел курс вместе с Александром Мачеретом) преподавал нам основу основ художественного кино — работу с актером. В боксе есть выражение «поставленный удар». Вот Райзман нам «поставил удар», то есть научил очень важным и необходимым вещам. «Райзмановский почерк» в той или иной степени можно увидеть в картинах тех, кто у него учился тогда, — Толомуша Океева, Константина Ершова, Марка Осепьяна, Карена Геворкяна, Георгия Юнгвальда-Хилькевича и других.

Е. ГАБРИЛОВИЧ. Каждый раз Райзман пробивает дорогу целому потоку фильмов, которые идут по его следу. И если смотреть очень серьезно и пристально, то можно заметить райзмановское течение в нашем кино.

Г. ПАНФИЛОВ. Вспоминаю одну фразу Юлия Яковлевича: «Быть режиссером — значит уметь ждать». То есть не ждать у моря погоды, а бороться за свой замысел и дожидаться своего часа. Но так дожидаться, чтобы сохранить и остроту, и свежесть замысла, не разменять их, не растратить за время ожидания.

— Есть «детский» вопрос: почему вы стали кинорежиссером?

— А кем я должен был стать?

— Например, художником...

— Это потому, что вы знаете: я учился во ВХУТЕМАСе. Но скоро понял, что ничего я тут особенного не сделаю.

— У многих желание стать режиссером появляется после желания быть актером...

— И здесь я не был исключением. Но опять — понимал, что не преодолею своей застенчивости, что не смогу так «раздеваться» на людях, как они это умеют делать. Дальше события развивались так: из ВХУТЕМАСа я перешел в МГУ на литературно-художественное отделение, проучился несколько лет и, в силу ряда обстоятельств, пошел работать в кино. Вначале — в сценарный отдел, потом попросился на производство. Я был помощником и ассистентом у Якова Протазанова, у Константина Эггерта. В тот момент не думал я о режиссуре, хотя очень быстро ощутил, что они делают хорошо, что плохо. На мой тогдашний, конечно, взгляд. Интересно, что у меня уже начали возникать какие-то свои концепции, но я по-прежнему не был уверен, что займусь кино, потому что оно казалось мне чем-то второсортным.

И вдруг я увидел «Парижанку» Чаплина. И она перевернула все.

Сейчас уже мало кто помнит «Парижанку». Не так давно мне довелось побывать в США в связи с демонстрацией там «Частной жизни». В Лос-Анджелесе на пресс-конференции мне задали тот же вопрос: как я начинал? И я ответил, что видел «Парижанку», которая определила всю мою судьбу. Собралось человек двести журналистов, и никто толком не знал, что такое «Парижанка». Нас там встречал Рубен Мамулян — известный режиссер и очень любезный человек, кстати, родившийся в Тбилиси и изучавший право в Москве; ему тоже достаточно много лет — Мамулян даже старше меня, — и он, конечно, фильм помнил. Мамулян меня переводил, и мы общими усилиями пытались объяснить, что такое «Парижанка» и что меня в ней потрясло.

— Что же вас в ней потрясло?

— Это немой фильм 1923 года, где сам Чаплин не играл. На десять голов выше всего, что я тогда видел в кинематографе. Сюжет — обычная мелодрама, но с какими-то поразительно жизненными наблюдениями, с точными подробностями поведения людей. Я и не подозревал, что в кино такое возможно. Я вдруг ощутил то свойство кинематографа, которое до сих пор является для меня его главным достоинством: возможность максимально приближенно воспроизвести на экране подлинную жизнь. Этим свойством не обладает ни одно другое искусство. Вот тогда я решил попробовать себя в режиссуре кино.

— Почему — не в режиссуре театра?

— Мне казалось — и кажется до сих пор, — что реалистический театр недостаточно реалистичен, чтобы можно было воспроизвести в нем ту жизнь, которую способен воссоздать экран. Условности рампы, сцены, места действия и прочее меня, кинематографического режиссера, имеющего куда больший простор, стесняют, ограничивают — как короткие штанишки в зрелом возрасте. Мне не интересен и театр, где пытаются натуралистически воспроизвести жизненные условия.

— Чем же объяснить, что большое число первоклассных кинорежиссеров — у нас и за рубежом — работают и в театре?

— Знаете, есть же разные режиссеры кино. Есть талантливые люди, которые делают условные картины. Они могут взять условный сюжет, погрузить его в некую условную форму жизни; наконец, просто в кинематографически условную форму. Вот почему театральность их не пугает.

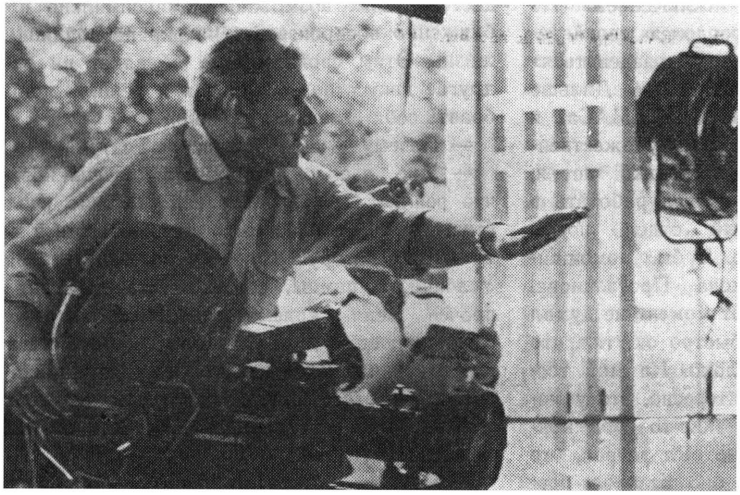
Только поймите правильно: когда я говорю о театре, то имею в виду тот, который мне кажется интересным. Скажем, театр Мейерхольда или Охлопкова. На их спектаклях я понимал: хотя и вижу условное решение, но это — театр, это — зрелище. Только при одном условии: если талантливо. Если же постановка — лишь средство самовыражения режиссера, демонстрации его возможностей, то это всегда плохо.

— Я хочу вернуться к началу разговора — к вашим учителям.

— У меня их не было: я совершенный самоучка.

— Но вы работали у Эггерта, у Протазанова...

— Да, в 1925 году у Эггерта на «Медвежьей свадьбе» — по мотивам одноименной пьесы Луначарского, — где, будучи помощником режиссера, в общем, подчас исполнял и роль режиссера. Я кричал: «Приготовились!



*Оператор Н. Олоновский*

Начали!» — и делал не одно это, потому что Константин Владимирович не только снимал свой первый фильм, но еще и снимался в нем в роли графа Шемета.

Потом я был ассистентом у Протазанова на «Процессе о трех миллионах» и «Сорок первом».

— И Протазанов вас ничему не научил?

— Ничему. Потому что то, что он делал, мне резко не нравилось. Не нравился «Процесс...», жанр которого даже не знаю, как определить... ну, наверно, сатирическая комедия. Это не мое. Дико раздражал один актер, который «играл задом» — чтоб, так сказать, смешнее было. Снимались хорошие артисты, коллектив оказался очень дружным, люди — симпатичными, мне было интересно и весело, но картина не нравилась. Вот так...

А в «Сорок первом» получилось интересно. Как известно, Яков Александрович в 1920—1923 годах жил и работал за границей. Поэтому я не удивился, когда он вызвал меня и сказал: «Вот что, Юличка, я буду делать офицера и его любовную историю, а вы — Марютку и партизанский отряд, потому что я это хуже знаю. Но прежде всего найдите актрису». Так мы и снимали. Пересмотрите фильм, и вы увидите, что следы коллективного творчества в нем довольно явственны.

«Сорок первый» был для меня довольно трудным экзаменом: Протазанов уехал в Баку снимать, а я должен был найти актрису и привезти туда. Я хотел Марецкую, которая со своим курносым носом и простой мордашкой абсолютно точно подходила на роль Марютки, в свои двадцать лет она была уже очень хорошей актрисой, подававшей большие надежды. Но Вера Петровна в это время ждала ребенка. Тогда я пригласил Аду Войцик, и Протазанов одобрил мой выбор.

— Выходит, учителей не было?

— Я уже сказал: Чаплин.

— Но Чаплин — толчок...

— Толчок, да. Но, вероятно, к этому времени у меня созрело какое-то отношение к кинематографу. Во всяком случае, я уже мог определить, что мне резко не нравится. И, вероятно, еще не мог сформулировать, что мне должно было бы нравиться. А в «Парижанке» я увидел то, что легло на душу. И я понял, что кинематограф — это, конечно, то, чему стоит отдавать жизнь. Но в кино меня привлекала только режиссура.

— Читатели и читательницы не обходят вниманием ваше творчество — пишут. Одна из них — Е. Ольгина из Москвы — просит ответить на такой вопрос: что кажется вам главным в профессии кинорежиссера?

— Трудно ответить... Есть же разные направления режиссуры, и в каждом случае главным может оказаться совсем иное. Для меня главное — то, о чем я говорил. Для другого — самовыражение, для третьего — какая-то условная форма. Тут есть бесчисленные варианты.

Но если идти не от режиссера, а от зрителя, то для него важно, чтобы на экране возникло ощущение подлинной жизни, чтобы он мог сопереживать тому, что видит. Потому что кинематограф — искусство для широких масс.

— Еще читательский вопрос — именно от вас хотят узнать, что такое режиссер в кино?

— Вот тебе раз! Говорили, говорили... Ну, что такое режиссер в кино... Это, в общем, голова большого туловища, а туловище — коллектив. Операторы, художники, организаторы производства, ассистенты и многие другие. Он должен быть руководителем коллектива, и умелым руководителем. А часто — еще и пробивной силой. И при всем том ни на секунду не забывать о главном — творчестве. Если все это есть, то перед нами кинорежиссер. Профессионал.

— Как вы, кстати, определяете для себя профессионализм режиссера?

— Знаете, это ведь очень нетрудно. Ну, как он работает с актером, как строит мизансцену, как видит композицию всего фильма в целом, как акцентирует тот или иной эпизод. Если он владеет монтажом, то он профессионал. Но у нас подобных профессионалов, к сожалению, меньше, чем хотелось бы. Есть режиссеры — никудышные организаторы, хотя, как известно, режиссер — это все-таки организатор.

— Вы хотите сказать, прежде всего организатор?

— Нет, — засмеялся Райзман, — я хочу сказать: прежде всего талант...

В. ЛАНОВОЙ. Почти все поколения ныне действующих актеров воспитывались на картинах мастеров старшего поколения, в том числе — на фильмах Юлия Яковлевича.

М. УЛЬЯНОВ. Райзман прекрасно знает психологию актеров — недаром его считают «актерским» режиссером. Я видел, как он работал с Ией Саввиной, с молодыми актерами: Юлий Яковлевич был очень четок в постановке задачи, но всегда хотел, чтобы актер заразился ею, а не остался простым имитатором.

И. САВВИНА. Если в моей роли в «Частной жизни» что-то получилось, то все это сделал Юлий Яковлевич. С самого начала он поставил меня в совершенно жесткие рамки своего замысла, но при этом вел себя так обезоруживающе интеллигентно, так точно и просто ставил задачу, что я с восторгом ему подчинялась и всегда приезжала на съемку с хорошим настроением.

А. ПАПАНОВ. Все актрисы говорят, что работать с Райзманом — наслаждение, потому что он удивительно тонко чувствует женскую психологию. Вот почему женщины у него всегда играют великолепно.

В. АЛЕНТОВА. На площадке все подчинено тому, чтобы актеру было удобно. И актеру действительно удобно.

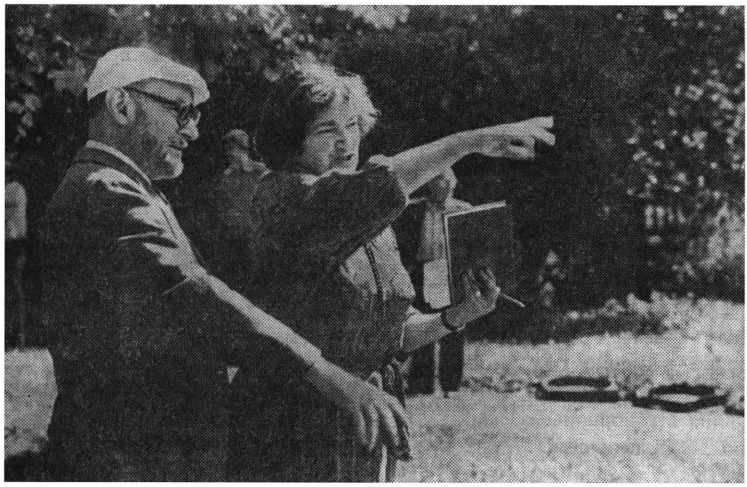
И. САВВИНА. На площадке создается атмосфера совершенного доброжелательства и покоя, когда не тратишь нервы на неразбериху, на какую-то закулисную возню или что-то подобное. Все ясно, чисто, покойно, и артист занимается делом.

А. ПАПАНОВ. Он всегда готов к съемке, всегда знает, что будет делать, как снимать. А мне приходилось видеть режиссеров, которые на съемочной площадке еще сценарий продолжают изучать.

В. ЛАНОВОЙ. У Райзмана поразительно четкое видение. Мы зачастую упрекаем режиссеров в излишней жесткости, но она лучше, чем беспринципность иных творцов, у которых вообще никакого рисунка нет, которым все равно — что Казань, что Тобольск.

В. СТРЖЕЛЬЧИК. Райзман знает решение всех ролей в картине, от главных до второстепенных, но всегда готов выслушать и встречный план, если он рождается у актера.

М. УЛЬЯНОВ. У него всегда все продумано до мельчайших деталей. Но это не значит, что живая жизнь репетиций не корректировала его задумки в «Частной жизни». Вооб-



*Ю. Райзман и второй режиссер М. Филимонова*

ще не было ни одной сцены, которуя я делал как бы «поперек» себя, а такое бывает, когда работаешь у таких маститых режиссеров.

В. ЛАНОВОЙ. Райзман недаром слывет «актерским» режиссером — он виртуозно работает с артистом, при этом берет от него только то, что нужно в е г о картине. Это я понял стопроцентно.

— У многих режиссеров есть «свои» актеры и «не свои» — иногда даже очень хорошие. У вас ведь такой проблемы нет?

— За мной ходит такая слава: я не снимаю два раза одних и тех же актеров...

— Слава — в кавычках?

— Да...

М. УЛЬЯНОВ. Есть у Райзмана только одно качество, которое не может нравиться актеру: ты проходишь с ним круги творческого рая, но второй раз он тебя в путешествие обычно не берет. Вероятно, в этом есть свой секрет и своя логика.

В. СТРЖЕЛЬЧИК. Юлий Яковлевич — мой крестный отец в кино: я впервые снялся в эпизодической роли финского офицера в «Машеньке», потом — в «Визите вежливости», а сейчас — во «Времени желаний».

С. ПАВЛОВА. Снимаясь в «Коммунисте», я одновременно играла и в Театре имени Ермоловой — Наталью Николаевну Гончарову в «Пушкине». У Анюты мягкое произношение («Пусть убьют!»), и оно у меня на сцене «вылезало». В. Якут, превосходно игравший Пушкина, хотя и понимал мое состояние, все же был недоволен: «Ты что — не можешь от этой картины отойти?!» А я действительно не могла. Приезжала в театр — все чужое, все не мое... Я понимала, что в «Коммунисте» я была вся «съедена», что Райзман больше не пригласит. Не пригласил...

— Знаете, я не снимаю дважды актеров не потому, что не хочется возвращаться к артисту, с которым я уже работал, — наоборот, мне было бы, конечно, легче. Но просто я выбираю актеров, учитывая прежде всего одно: по своему душевному складу они должны быть ближе всего к образу. Ближе, чем другой артист, может быть, даже лучший, но которому пришлось бы и г р а т ь. Естественно, что если образы не повторяются, то не повторяются и актеры. А образы я стараюсь не повторять.

Вот разительный пример: Михаил Ульянов. Актер великолепный, актер эксцентричный,

любящий острую форму. Обратите внимание: он всегда ищет маску, за которую мог бы спрятаться. Причем не боится быть необаятельным, неприятным — признак большого таланта. В «Частной жизни» я попытался приблизить его к тому жизненному типу, к которому, как мне кажется, принадлежит он сам. И, вы знаете, это афористично звучит, но, когда кончились съемки, он мне сказал — и не мне одному: «Я никогда не думал, что можно сыграть роль, ничего не играя». И это верно: я ему просто не дал играть, поначалу он просто стонал.

М. УЛЬЯНОВ. Мне с Райзманом работать необычайно легко и контактно.

Ж. ПРОХОРЕНКО. В «А если это любовь?..» я была на полной воле. Работалось на удивление легко.

В. АЛЕНТОВА. Судьба подарила мне встречу с Райзманом. У меня осталось ощущение праздника.

— Правильно я понял: вы выбираете актеров по «внутренней» типажности?

— В какой-то мере — да. Потому что в кинематографе все-таки неизменно существует некая типажность, не только внешняя, а типажность внутренней структуры человека. Причем внутренняя типажность — она всегда как-то выражена и во внешнем облике. Поэтому признаки внешней и внутренней типажности — вернее, «подходящести» к задуманному образу — и определяют мой выбор актера.

Допустим, роль, которую во «Времени желаний» играет Папанов, мог бы сыграть Ульянов. Но Папанову по характеру, по душевной конституции, по манере существовать она значительно ближе. Хотя, повторяю, Ульянов — актер великолепный и может сыграть кого угодно. Вот почему, кстати, нельзя было пропустить случая и не снять его хоть в одном фильме.

— Выходит, вы не можете сказать «мой актер», пока не готов сценарий?

— Не могу. И очень редко бывает так, что уже в процессе написания сценария я вижу того или иного актера. Поэтому выбор актера для меня — всегда самый трудный и мучительный процесс.

Е. ГАБРИЛОВИЧ. Выбирая актера, Райзман опирается не на внешние данные. Он исследует артиста как бы внутренне — разговаривая с ним, нащупывая его возможности. И находит то, чего до него не заметили другие. Сложность ситуации заключается в том, что выбор практически неограничен — с Райзманом хотят работать все.

— Один из выдающихся театральных режиссеров сказал, что назначение на роль — восемьдесят пять процентов решения...

— И в кино так. Ведь сколько мы видим неудач из-за того, что не точно выбран актер. Есть, например, режиссер, которого я высоко ценю, — у него всегда прекрасные героини и далеко не идеальные герои. Почему так получается? Потому, вероятно, что он раньше времени останавливается на ком-то. Понятно, каждый может ошибиться, иногда только в процессе съемки можно заметить ошибку, но если с самого начала видишь несовпадение актера и образа, надо искать другого исполнителя. Вот почему я мучаюсь сам, мучаю своих помощников, гоняю их, бедняг, в поисках актеров чуть не по всей стране. А в результате бывают такие удачи, как Урбанский. Это же, действительно, удача!

Е. ГАБРИЛОВИЧ. Выбор актера всегда сопровождается у Райзмана мучительными раздумьями. Выбирает он необычайно долго и сложно, до последней минуты. Так, например, буквально в последнюю минуту появился на съемочной площадке «Коммуниста» Евгений Урбанский — Райзман нашел его в Школе-студии МХАТа.

С. ПАВЛОВА. Я клянусь всем, что мне дорого, что если бы Райзман захотел чего-то сверхчеловеческого, то Урбанский, не задумавшись ни на секунду, сделал бы. Момента осознания — что можно, что нельзя, — у Жени не было совсем. Было только совершенное подчинение режиссеру. Абсолютный творческий гипноз.

— Ну, вероятно, у меня еще в двух-трех картинах были такие же вот стопроцентные попадания, как с Урбанским.

— В «Коммунисте» еще Софья Павлова — Анюта, в «Твоем современнике» Николай Плотников — Ниточкин...

— В «Коммунисте» еще Евгений Шутов — он там играет мужа Анюты. Тоже «в яблочко» попал.

— Вы, как сказали, выбираете актеров по «внутренней типажности». Но многие режиссеры пробуют артистов в разных амплуа, что вполне соответствует страстному желанию актеров. Скажем, был такой фильм «Женитьба Бальзаминова», где режиссер Константин Воинов предложил актрисам самим выбрать роли. Результаты были неожиданные — и отличные, хотя выбор ролей шел иногда вразрез с установившимся об актрисе мнением и вразрез с ее привычным для зрителя амплуа. Но вы эту «веру» не исповедуете?

— Не то что не исповедую — я просто не умею делать так.

— Давным-давно известно, что вы — «актерский» режиссер. Поэтому было бы интересно узнать хотя бы некоторые ваши секреты...

— Их нет, все обычно. Я уже сказал, что главное — «подходящесть» актера к той роли, на которую он приглашен. Если роль «ложится» на артиста и он понимает задачу, которая ставится, то все идет гладко, у меня нет никаких трудностей. И у актера они не возникают. Наоборот, остается ощущение, что он вроде ничего особенного и не делает. Не насилует себя. Н е и г р а е т — вот что главное. Начинает в роли ж и т ь.

Я стараюсь не мешать артисту, если он идет в нужном направлении. А если надо что-то поправить, то просто беседую, иногда показываю.

Г. ПАНФИЛОВ. У Райзмана, на мой взгляд, есть очень хорошая черта: он никогда не показывает актеру, как надо играть, — он умеет объяснить это.

А. ПАПАНОВ. Показ иногда давит актера: когда режиссер начинает играть, артист невольно сбивается на подражание. А Райзман не пытается играть: он подсказывает мысль — ведет актера каким-то точным пунктиром.

Ж. ПРОХОРЕНКО. «А если это любовь?..» была всего второй картиной в моей жизни, опыта не было почти никакого, и от страха перед маститым режиссером я «зажалась» и просто не смогла работать. И тут Райзман проявил гибкость, на которую не все режиссеры способны: он вдруг вообще перестал репетировать со мной так же тщательно, как с другими. Мы выходили на площадку, и Юлий Яковлевич — как бы сказать?.. — не проигрывал сцену, а проводил каким-то намеком, пунктиром, и в этом пунктире я уже начинала жить.

В. АЛЕНТОВА. На съемке Райзман делает то, что многие делать не могут: занимает актера конкретными вещами. Например, снимается разговор Папанова со мной, и чисто бытовые действия артиста — разглаживание клеенки, вытряхивание пепельницы и т. д. — рождают совершенно иную органику. Именно из-за очень интересной подсказки режиссера. Как ни странно, это труднее, чем подробно рассказать биографию героя.

А. ПАПАНОВ. Райзман сам актер превосходный. Белорусскую притчу рассказывает с белорусским акцентом, украинскую — с украинским, таджикскую — с таджикским.

С. ПАВЛОВА. Когда я болела, Юлий Яковлевич без меня репетировал с Урбанским сцену надевания платка перед зеркалом. Говорят, у него даже были мои глаза в тот момент. Райзман ведь совсем не похож на Урбанского, правда? И на Шутова, да? А когда репетировал — вылитый Урбанский, вылитый Шутов.

— Надо еще иметь в виду, что в работе с актером, как и во всем прочем, необходим такт. Смешно напоминать банальную истину: нельзя третировать артиста. Но ведь у нас некоторые режиссеры любят выкрикивать знаменитую реплику Станиславского «Не верю!», пытаясь добиться того, что они и сами не очень отчетливо представляют. Вся задача в том, чтобы, помогая, дать актеру

возможность как бы самому прийти к нужному рисунку.

— А если надо снимать, но актер еще не готов?

— Ну, тогда делать нечего — обращаешься к его «подражательной» способности: показываешь и подсказываешь интонацию, особенно если знаешь, что у него хороший слух. Иногда все удается, но далеко не всегда. Стараюсь прибегать к этому как можно реже. Короче говоря, мне трудно сформулировать точный и короткий ответ на ваш вопрос. В каждом случае работа с артистом своеобразна: с одним — так, с другим — иначе. Надо как-то приспосабливаться к каждому, учитывая его индивидуальность. Это, в общем, интимные отношения с актером...

Об этой сцене в режиссерском сценарии сказано так: «Объект: новая квартира. Павильон. Лето. День». В новую квартиру только что привезли новую мебель, и муж Светланы — Владимир Дмитриевич (Папанов) — немного выпил с грузчиками. Потом пришла Светлана (Алентова). А до ее прихода тут побывала личность без определенных занятий — Валентин, который «занял» у Владимира Дмитриевича двадцать рублей. Владимир Дмитриевич узнал его по фотографии: это бывший муж Светланы, умерший, по ее словам, три года назад.

По сценарию после ухода грузчиков Светлана говорит: «Открой окно. Накурили твои гости». — «Мои гости... А твои гости взяли у меня двадцать рублей. Просили пятьдесят», — отвечает Владимир Дмитриевич. На что Светлана «после паузы» бросает: «Зря дал», — и «тут же переключается»: «Ну, как тебе стол?.. Ты что — недоволен? Первый раз в жизни у тебя свой кабинет! Плохо?» — «Да нет, хорошо. Только что мне в нем делать? Ты забыла, что я не академик». — «А что, нужно быть академиком, чтобы читать книги, писать? Да ты и напишешь когда-нибудь. Чем кому-то рассказывать за бутылкой. Вот сядешь за этот стол и будешь писать!» — заключает энергичная женщина, и даже ответ мужа: «Света, это все давно уже написано!..» — ничуть ее не колеблет: она привыкла к тому, что Владимир Дмитриевич сдается не с первого приступа.

Однако слова «после паузы», видимо, насторожили Райзмана. О чем речь — ясно: Светлана поняла, что ее уличили во лжи, отсюда — «после паузы». Но та Светлана, которая видится режиссеру, не может «тут же переключиться», как будто ничего не произошло. К тому же Райзман после первых двух реплик вводит еще две: «Это кто?» — спрашивает Светлана. «По-моему, твой покойный муж», — с грустной иронией отвечает Владимир Дмитриевич. Что меняет ситуацию уже кардинально: не может после этого «райзмановская» Светлана рассуждать по-прежнему — совесть у нее все-таки есть. Потому режиссер и намерен закончить сцену репликой «Зря дал», опустив все дальнейшее.

И. САВВИНА. Одну большую сцену в «Частной жизни» Райзман даже переснял — раза в два ее сократил, и она сразу по-другому заиграла.

Кстати, сцена во «Времени желаний» и начиналась иначе. «Светлана вернулась, молча собрала остатки трапезы...» — а теперь остатки трапезы молча заворачивает в газету Владимир Дмитриевич: режиссеру показалось, что так естественнее. Светлана же, войдя, пересчитывает стулья из привезенного гарнитура, что вполне в ее характере.

А л е н т о в а. Юлий Яковлевич, но мне тогда нечего делать. Посчитала мебель — и больше нечего...

Р а й з м а н. Вот п о э т о м у вы и обратили внимание на него: «Открой окно. Накурили твои гости».

А л е н т о в а. Но где еще делать из него академика? Мне же больше негде...

Р а й з м а н *(терпеливо)*. Неужели вы не понимаете, что невозможно п о с л е э т о г о вести разговор о столе? Это я должен был доказывать автору, пока не убедил, что нельзя соединить в одном эпизоде и то и другое. Но — вам?

А л е н т о в а. Если вы доказали автору,

то я уже ничего доказать не могу. Но мне смертельно жаль...

Р а й з м а н *(терпеливо)*. Верочка, подумайте: вся картина о вас, а вы хотите в одной сцене сыграть все.

С. ПАВЛОВА. После одной сцены я сказала: «Мало я сыграла, мало...» Райзман ответил: «Столько, сколько нужно было». А когда через много лет переозвучивали фильм, он сказал: «Только, пожалуйста, не делай «лучше».

А л е н т о в а. Но здесь это конкретно...

Р а й з м а н. Неужели вы не понимаете?

А л е н т о в а *(жалобно)*. Я ведь готовлюсь каждый раз. Нервничаю из-за этого...

Р а й з м а н. Ну, хорошо. Попробуйте, пожалуйста, как вы хотите. Только надо подумать, как сделать...

Паузы нет — режиссер садится за монитор.

Р а й з м а н *(за монитором)*. Николай Владимирович, хотелось бы перед тем, как внесут мебель, снять пустую комнату. Возьмите шире — просто посмотреть... Еще шире, еще...

О л о н о в с к и й. Больше не могу — там леса полезли на фоне. Леса мешают.

*Эти четыре фото требуют особого комментария. В разговоре с Райзманом легко обнаружить одно его признание: режиссер не стал актером, так как понимал, что не сможет преодолеть «своей застенчивости», не сможет так «раздеваться» на людях, как они это умеют делать». То была сущая правда: мягко говоря, объектив фоторепортера стеснял Юлия Яковлевича, говоря более определенно — он несколько «зажимался», и это режиссер, давным-давно названный «актерским», знаменитый как раз предельной раскованностью артистов в его фильмах. Не парадокс ли?...*

Р а й з м а н. Это неважно — мы их передвинем.

В. АЛЕНТОВА. В кино часто бывает так: если снимаются эпизоды в левой и правой декорациях, то сначала, скажем, ставят свет и снимают все «левые» эпизоды, потом опять ставят свет и снимают «правые». А Райзман говорит операторам: «Я понимаю: вам неудобно, но актерам удобнее играть сцены подряд». Конечно, затруднительно каждый раз переставлять свет. Но ради чего все делается? Ведь не ради того, чтоб было удобнее осветителям. И при всем том бригадир осветителей говорит: «Не всегда хочется каждый день идти на работу, а к Райзману — хочется».

Р а й з м а н. Еще шире дайте, только окно пока не трогайте.

*Волей-неволей пришлось прибегнуть к «скрытой камере», применив весьма примитивную технологию. Перед очередным дублем я попрощался, Юлий Яковлевич пожал мне руку с большим чувством — и с большим облегчением. Вслед затем я вышел из павильона в коридор и... приготовил камеры, а после команды «Начали!» вернулся. Тут-то во время съемки я увидел Райзмана во всем блеске «чистой органики». Должен добавить, опытный читатель сразу заметит, что фотографии сделаны с нижней точки: чтобы не смущать режиссера, я, вернувшись, незаметно сел под стол, оттуда и снимал...*

Олоновский. Не в окне дело — сам стол уже на гроб становится похожим.

Райзман. А потому что вы трансфокатором выходите на фокус 22. А вы отодвиньтесь и возьмите 35.

Олоновский. А! Давайте...

Райзман. И пообщей теперь берите.

Олоновский. Я промахнуться могу просто — нерезко будет.

Райзман. Ну как — «промахнуться»? Как это можно — «промахнуться?» Вы поднимите камеру чуть выше — пока это не имеет значения. Точку смените. А снимать мы начнем крупней.

Олоновский. Юлий Яковлевич, может, тогда с общего плана и начинать?

Райзман. Знаете, тогда плохо будет монтироваться с предыдущим. А вы сразу перейдете на общий план.

За разговором приходит и решение «задачи Алентовой»: поскольку «соединить в одном эпизоде и то и другое» нельзя, Света после слов «Зря дал» должна уйти, а потом прийти опять. Что-то должно привлечь ее внимание и заставить вернуться. Что? Стол исключается. Тогда — что? В сценарии сказано: «Посуды в новом доме не было, пили из единственного стакана...» Обычный стакан не может привлечь внимание Светы. Вот если бы пили из чего-то другого... необычного... Так вместо «единственного стакана» появляется чашка от сервиза — новенького, только купленного, еще не распакованного. Вот почему она возвращается. Разговор о столе — уже потом, как естественное продолжение. Так со стола постепенно исчезает стакан и появляются чашки.

Райзман. Репетируем. Вышла.

Алентова (*входит, считает стулья*). ...Семь, восемь...

Райзман. Верочка, с беспокойством считайте: что такое — нет двух стульев!

Папанов. Просили пятьдесят.

Алентова (*безразлично*). Кто это?

Актриса, естественно, была расстроена предыдущим разговором и не сразу поймала

«нерв» сцены, но Райзман-то его отлично чувствует.

Райзман. Нет, это вас настораживает — вы уже понимаете, кто был.

Алентова (*настороженно*). Кто это?.. Зря дал.

Райзман (*удовлетворенно*). На этом кончаем. Верочка, она только стулья сосчитала, больше ничего не считает. Снимаем. Готовы?.. Мотор!

Урванцев (звукооператор). За декорацией много шума!.. (*Шум стихает.*) Есть!

Щербакова (помреж с «хлопушкой»). Триста восемьдесят, дубль первый.

Райзман... Стоп! Снято.

До сих пор сцена шла на общем плане. Теперь приступают к укрупнениям, то есть ту же сцену снимают дважды: вначале крупный план Алентовой, которой за кадром подыгрывает Папанов, потом — Папанова, которому за кадром подыгрывает Алентова. Съемка Светы прошла с одной репетиции. Настала очередь Владимира Дмитриевича — Папанова, и актер произнес положенный текст.

— Творчество художника обычно не так ровно, как хотелось бы — ему и окружающим. Есть более удачные произведения, есть — менее. Это так?

— Конечно.

— Тогда начнем с приятного: какие свои фильмы вы считаете лучшими?

— Могу назвать три-четыре картины, которые считаю действительно удавшимися. Может быть, больше... Я считаю удавшейся «Последнюю ночь»... «Машенька» удалась. «Коммунист», в общем, картина удачная, хотя не очень свойственная мне.

— Что вы имеете в виду?

— Снимая, я должен был делать над собой некоторое насилие. Стилистическое, так сказать. Потому что фильм все-таки немножечко вздыблен по сравнению с моими другими картинами — более спокойными, повествовательными. Но я сознательно это делал, пытаясь выявить ощущение времени и эпохи. Хотя, мне кажется, любовь героя и героини дает какую-то правильную окраску событиям, которые там происходят. Ну, что же потом?.. «А если это любовь?..», «Твой современник»... И «Частная жизнь».

— А как насчет неудач?

— Вы понимаете, в чем дело: тут вопрос довольно сложный. У меня были неудачи, на которые я заведомо шел, — так складывались обстоятельства. Скажем, две очень давние чуждые мне картины я был вынужден делать, но я не хотел бы называть их.

— Хорошо, не будем раскрывать скобки. Но вот, например, были разные мнения по поводу «Визита вежливости». А как оцениваете его вы?

— Знаете, мне его было интересно делать. Даже — очень. Там в основе лежит очень важная тема — борьба за мир, против угрозы атомной войны. Мне кажется, картина со временем становится все актуальнее и актуальнее. Ведь вспомните, что в ней заложено.

Герой фильма побывал в Италии, узнал историю города Помпеи, погибшего, как известно, во время извержения Везувия, и написал пьесу. О чем? О том, как человек предупреждает людей о надвигающейся катастрофе: Помпеи могут погибнуть в результате извержения Везувия. То есть — если провести лежащую на поверхности аналогию — из-за атомной войны может погибнуть мир. Как же реагируют на такое известие?

Часть людей на нем просто спекулирует, часть — требует, чтобы человек убрался из города и не «возмущал народ». А сам народ ничего не знает. В конце концов, когда героя сажают в тюрьму, он передает эстафету своей любимой, Лючии, которая предупреждает о надвигающейся трагедии. Вот содержание пьесы, которую пишет герой. И это содержание в фильме иллюстрируется. Правда, может быть, не очень удачно получилось.

— Не совсем, Юлий Яковлевич, в стиле Райзмана...

— Может быть. Но мне кажется, что и пресса, и зритель прошли мимо тех идей, которые были заложены в картине. А мне она как раз была очень интересна, хотя довольно трудна, потому что по материалу чужда...

В общем, я не жалею, что ее сделал. А ее

судьба, как и судьба любого фильма — после того как я его сделал, — меня, честно говоря, перестает интересовать. Не знаю, почему... Это причина постоянных упреков близких и друзей. Не знаю, в чем дело...

— Мне не раз приходилось видеть, каких огромных усилий стоит снять даже крошечный эпизод, тем более — целый фильм. Скажите, у вас не возникало когда-нибудь желания, сдав очередную картину, сказать себе: «Все, больше не снимаю!»?

— Так после каждого фильма: «Все, больше не снимаю!» Потому что ощущаешь невероятную моральную и физическую усталость, которая выбивает тебя на какой-то срок... Если вы посмотрите на список моих фильмов по годам, то увидите, что расстояние между ними — два, три, иногда — четыре года.

— Есть немало режиссеров, которые снимают по картине в год...

— Я так не могу. Во-первых, потому что довольно долго не могу прийти в себя после очередного фильма. Во-вторых, не могу взять чужой сценарий, прочесть его и начать снимать. Я должен быть активным участником — от возникновения замысла; постепенно, постепенно проникать в материал, накапливать мысли, делать их своими, чтобы потом реализовать.

— А «сыграть с листа»?

— Так я не умею.

— И все же после какого-то периода опять возникает желание снимать?

— Потому что возникает желание рассказать о каком-то явлении жизни, о какой-то жизненной проблеме. Потом уже все начинает воплощаться в ту или иную конкретную кинематографическую форму.

Е. ГАБРИЛОВИЧ. У Райзмана нет фильма без проблем. Он всегда сначала ищет проблему, а потом уже сюжет и персонажей. Всегда начинает с проблемы. Замыслы всех наших совместных картин были в той или иной степени предложены Райзманом.

— Не этим ли объясняется, что среди снятых вами фильмов только две экранизации?

— Это вытекает из того, о чем мы говорили: всякая экранизация — уже готовая, но чуждая мне вещь, в которой я, так сказать, органически не существую. Кроме того, над оригинальным произведением значительно интереснее работать — меня всегда привлекает материал, который я хорошо знаю, в котором живу и существую. То есть — сегодняшний...

В. ЛАНОВОЙ. В первый же съемочный день «Странной женщины» Юлий Яковлевич сказал нам с Ириной Купченко: «Прежде всего каждый кадр картины должен быть точно «пришпилен» к нашему времени». Меня это поразило, потому что режиссеры, как правило, начинают с разговора о непреходящих ценностях...

— Должен сказать, мне очень трудно анализировать собственные побуждения: нет навыка. Я никогда не занимался подобным анализом — как я «творю» — в отличие от некоторых режиссеров, которые могут очень подробно и с увлечением рассказать, как родилась идея, замысел, как шло воплощение и т. д. Ну, что говорить — вы, вероятно, сами не раз читали. Но я такую «музыку» не сочиняю.

— Кстати, в ваших фильмах мало и «нормальной» музыки. В чем дело? Неужели не любите?

— Нет, люблю, но не люблю музыку в кино. Я считаю, что у кинематографа достаточно богатый и выразительный собственный язык, что он может обойтись своими средствами, не занимая у соседей. Ведь, понимаете, как у нас пользуются музыкой? «Если ходить не с чего, то — с бубен». Если не хватает эмоций, давай эмоциональную музыку — глядишь, и проскочил. Мне кажется, это недостойный прием.

В каких-то картинах, может быть, музыка и нужна. Но зачем она в психологической драме — жанре, в котором работаю я? В «Частной жизни» музыки нет. Есть пение Аллы Пугачевой, фоном звучит еще какой-то маршик. Но это бытовая музыка. Кроме увертюры: трагической музыки Рахманинова, словно

призванной настроить на серьезный лад. И так — во многих моих картинах. Но где-то и я отступал. Вот тоже: где не хватало меня, там...

— ...Вы включали музыку?

— Да.

Райзман (*улыбаясь*). А почему «поддатого» не было? Вы же только что пили водку с грузчиками.

Папанов (*удивлен*). «Поддатого»? Я-то понял по-другому. Я-то думал, что его с приходом Светы — как кипятком ошпарило. А так — сколько угодно.

Райзман. Попробуем. Одна репетиция.

Артист повторяет сцену. Теперь он сильно «навеселе».

Райзман (*улыбаясь*). Нет — капельку, чуть-чуть. Вы выпили, храбрость появилась, а отсюда и усмешечка.

Папанов. Ну, давайте, еще репетнем — как получится.

Сцена повторяется — Папанов чуть навеселе, чуть усмехается. Алентова, улыбаясь, говорит: «Зря дал» и не выдерживает — смеется.

Алентова (*смеясь*). Ну, знаете... Надо было начинать с меня — я бы по-другому сыграла...

Райзман (*смеясь*). Нет, так мы сцену кончим в вытрезвителе... Давайте — чуть-чуть. Снимаем.

Теперь Папанов чуть-чуть улыбается в середине эпизода, а к концу гасит улыбку, чтобы потом режиссер смог смонтировать его крупные планы с предварительно снятыми крупными планами Алентовой, где реакции на улыбку не было.

«Стоп! — командует Райзман и, подумав, добавляет: Ну, допустим...» — и это означает — снято.

Наступает черед второй части сцены.

Райзман. Вера, насчет чашек что мы скажем?

Алентова. А что?

*Ю. Райзман и А. Папанов*

Райзман (*входя в роль Светы, с возмущением*). Это ж надо! От нового сервиза чашки взять — пить водку! Были запакованы, так нет — распаковал!

Алентова (*смеется*). Может, так и сказать: «распаковал»?

Райзман. Скажите. Чашки видны?

— Чашки видны, — отвечает кто-то.

Райзман (*глядя на экран монитора*). Анатолий Дмитриевич, покажите, пожалуйста, как вы будете убирать со стола... Ага, чашки не видны. Подвиньте их на край... Значит, она приходит, берет чашки со стола, делает несколько шагов к двери, но возвращается — и только тогда происходит разговор о столе. Репетируем, дети мои.

Папанов. Вера, ты забываешь...

Алентова. Меня Света зовут.

Папанов. То есть Света — ты забываешь...

Общий смех.

Райзман (*смеясь*). Отрезвел.

Папанов. ...что я не академик.

Райзман (*подсказывает интонацию, смеясь*). Ты забываешь, что я не академик.

Папанов повторяет фразу серьезно.

Райзман. Анатолий Дмитриевич, вы сейчас заплачете.

Артист повторяет фразу веселее.

Райзман. Так, Вера, стол все-таки не в центре вашего внимания. «Первый раз в жизни у тебя свой стол и кабинет».

Алентова. Я вижу, что он недоволен, поэтому мое внимание переключается на него. Со стола.

Райзман. Но начало — от этого: после чашек вас останавливает стол. Остановилась, полюбовалась: «Ну, как тебе стол?»

Сцена повторяется.

Алентова. А как сейчас «роман со столом»?

Райзман. Поначалу хорошо. Только лишние слова. Вы сказали: «Сядешь за этот письменный стол и напишешь!». А надо: «Сядешь и напишешь». Уже «письменный стол» был и

*Ю. Райзман и В. Алентова*

не играет. Теперь, пожалуйста, Вера, по поводу чашек: просто пришла и взяла.

А л е н т о в а. А! Я забыла, да?

Р а й з м а н. Забыла.

А л е н т о в а. Я знаю, в чем дело: вы говорите, когда я ухожу, что меня стол останавливает...

Р а й з м а н. Стол останавливает, когда вы отходите. Но тоже — не размазывайте. И помните, что происходит: «Распаковал чашки, чтоб водку пить! Ну, подумайте!» — а скажете только одно: «Распаковал!» Приготовились к съемке, друзья мои. Мотор!

Сцена снимается, но Папанов, несмотря на все предложения режиссера, фразу «Ты забыла, что я не академик» произносит не только без улыбки, но даже немного с надрывом — «на чистой органике»: все-таки «достала» его эта женщина! И Райзман, скомандовав: «Стоп!» и опять чуть помедлив, добавляет: «Спасибо», видимо, приняв интонацию артиста. А может быть, вспомнив, что впереди озвучание, когда все еще можно изменить... *

А. ПАПАНОВ. Райзману важна точка зрения актера. Чтобы он никогда не прислушивался к чужим мнениям — так не бывает. И если предложение актера интересно и целесообразно, он с удовольствием его принимает. Так было с Алентовой.

В. АЛЕНТОВА. Был случай, когда Юлий Яковлевич не хотел снимать эпизод — я там говорю о письменном столе. Я его умоляла и уговаривала. Сцену сняли. Другое дело, что я ее сыграла неважно, не так, как хотела, — расстроилась сначала...

Е. ГАБРИЛОВИЧ. Он уделяет огромное внимание детали, причем даже такой, какая не видна зрителю, но создает как бы невидимую атмосферу сцены и может чрезвычайно повлиять на игру актера.

А. ПАПАНОВ. Райзману говорят: «Эту деталь зритель не увидит». — «И пускай не увидит. Но она должна создавать настроение». Представляете, вы садитесь за стол, а скатерть грязная? Вы и руки по-другому положите, и настроение изменится. Когда на столе хрусталь и кузнецовский фарфор, уже не «выразишься» — это при оловянной тарелке можно. Для Райзмана все это важно, потому что он режиссер «актерский». А у актера будет совершенно другое состояние, если цветы стоят в разбитой вазе. Другое настроение. Другой г л а з. И для Райзмана л и ч н о все это имеет значение — тогда он сцену иначе ведет.

Е. ГАБРИЛОВИЧ. На съемках Райзмана замечаешь, как он следит за одеждой актера, с каким тщанием поправляет его прическу и костюм.

С. ПАВЛОВА. Райзман часто поправляет прическу актера, костюм — это я видела не раз. Для него важно абсолютно все.

В. АЛЕНТОВА. Райзман следит абсолютно за всем: какая одежда, какая прическа, как что завязано, что стоит в кадре. У него случайностей нет ни в чем. Поэтому я не слежу за тем, как выгляжу. Понимаете? Это н е м о я забота. Я уверена: Райзман позаботится, чтобы я выглядела так, как надо для картины.

А. ПАПАНОВ. Юлий Яковлевич говорит, что самая трудная задача — убедить женщину быть некрасивой на экране или надеть то, что нужно по роли, а не то, что ей идет. Что если бы Раневская думала о платье, она не была бы великой актрисой.

— Вы говорили, что только кинематограф может воспроизвести подлинную жизнь. По этой причине вам, кажется, должна быть близка документалистика?

— Я отношусь к ней с очень большим интересом и уважением. Я считаю, что каждый режиссер художественного кино должен на своем веку поработать в документальном кинематографе. Потому что это тот камертон, который очень важен — он дает ощущение подлинной действительности, правды на экране. Во всяком случае, мне он сослужил большую службу. Это не значит, что после него я стал делать что-то по-другому. Но я убедился: то, что я делал, близко к тому, что может дать документ.

— Но ведь есть разная документалистика. Можно, скажем, так провести монтаж, что

* Кстати, так и случилось: сцена в фильм не вошла.

фильм будет не очень-то похож на подлинную действительность. Во всяком случае, мы увидим какую-то ее интерпретацию.

— Документальное кино не повод для вольных упражнений. Его задача — воспроизведение, точное отображение факта. А если документ служит режиссеру лишь средством самовыражения, то для меня он теряет смысл.

— Но вот перед нами два пианиста и один клавир. Оба играют одно и то же, но интерпретация разная. Оператор снимает с нижней точки, и это тоже интерпретация. И т. п.

— Есть такое понятие в психологии: апперцепция — зависимость восприятия от предшествующего индивидуального опыта. Хрестоматийный пример — витрина ювелирного магазина, где выставлены золотые часы. Часовщика интересует, как они сделаны; вора — сколько «потянут», если продать, и т. д. Конечно, предшествующий опыт человека, который воспроизводит факт, имеет огромное значение. Но ведь часы-то должны остаться часами.

Вообще слово «интерпретация», мне кажется, к документу не должно иметь отношения, потому что кинематограф обязан передать факт таким, какой он есть. Иначе теряется его достоверность, его объективность. Право режиссера — интерпретировать факт с помощью звукового ряда, но это уже совсем другая тема.

Документалистика — единственный вид кинематографа, где возможна абсолютная, стопроцентная достоверность. Хотелось бы пожелать того же и художественному кино.

— Влияет ли документальный кинематограф на художественный?

— В свое время влиял сильно. Тогда художественное кино было ведь значительно менее совершенным, и таких задач, которые мы перед ним ставим сейчас, не ставилось. Игровой кинематограф только начинался. Должен сказать, что тогда и хроника была очень вялой и маловыразительной — на сегодняшний взгляд, конечно. Но хроника набрала силу гораздо быстрее — отсюда и влияние ее на художественное кино. Сейчас документалистика, по-моему, влияет гораздо меньше...

Здесь есть одна проблема. Понимаете ли, документ интересен еще и тогда, когда он актуален. Но кинематограф снимает, потом монтирует, печатает копии, рассылает в кинотеатры — проходят недели, а то и больше, пока живой факт появится на экране.

— На периферию кинохроника может дойти через месяцы, а то и годы...

— А телевидение, которым охвачена вся страна, показывает хронику в тот же день, на телевидении она сиюминутна. По сравнению с телевизионной кинохроника теряет страшно. Не случайно все настойчивей дебатируется вопрос: вот такую «актуалите» — сегодняшнюю хронику — полностью передать телевидению. Я отвлекся, но хочу добавить, что «чистый» документ необычайно интересен всегда.

Допустим, военная хроника. Я ведь тоже снимал и монтировал эту хронику и тоже далеко не точно воспроизводил факты. Но все-таки я использовал материал, так сказать, совершенно документально. Сопровождая лишь текстами и музыкой. Потому что материал был абсолютно достоверен — не было ни инсценировок, ни вранья: настоящие люди, настоящая война... Тексты и музыка, конечно, эмоционально помогали, но это уже вопрос другой.

— Однако была ведь у вас своя интерпретация событий, хоть вы и не любите это слово? Монтируя, вы...

— Я старался монтировать по законам «жизненного действия». То есть последовательно рассказывал о том, как шло наступление на Берлин, как он был взят, как водрузили флаг над рейхстагом. Операторы работали очень самоотверженно, материала было много — и какого!

— В вашем «послужном списке» два документальных фильма: «К вопросу о перемирии с Финляндией» и «Берлин». Как получилось, что режиссер игрового кино перешел в документальное?

— Очень просто. Во время войны — я тогда заканчивал работу над «Машенькой» — меня и еще нескольких режиссеров вызвали в ЦК партии и попросили помочь документалистам. Я согласился с огромной охотой, потому что представилась возможность поехать на фронт,

увидеть все своими глазами; к тому же хроника интересовала меня всегда.

«К вопросу о перемирии с Финляндией». Здесь я пришел на уже готовый материал и в съемках почти не участвовал. Материала было очень мало, мы попробовали что-то доснять, получилось маловыразительно. Эта картина, с моей точки зрения, малоинтересна.

«Берлин». Тут было совсем иначе — я приехал в феврале, месяца за три до взятия Берлина, когда мы были в ста с лишним километрах за Одером и наступление еще не начиналось.

И все, что происходило в эти три месяца, навсегда осталось самым ярким впечатлением в моей жизни. Все — вплоть до финальной точки: подписания Акта о капитуляции Германии.

А. ЛЕВИТАН. Во время подписания Акта о капитуляции я оказался впереди, снимал крупным планом Кейтеля, возглавлявшего немецкую делегацию, был очень доволен и вдруг почувствовал, как кто-то тащит меня назад. Я страшно возмущался, потом оглянулся и увидел Ю. Я. Райзмана, режиссера фильма о взятии Берлина и руководителя всех съемок. Он отвел меня в сторону и сказал: «Боже мой, как вы ничего не видите!»

К тому времени Кейтель уже поставил подпись под текстом капитуляции, и ее стали подписывать представители союзников. Жуков сказал: «Немецкая делегация свободна». Немцы отошли и сели за свой столик. Все от них отвернулись, потому что они свое дело сделали, и теперь свет прожекторов и все внимание операторов и корреспондентов было обращено только на союзников. А немцы сидели одни, никто ими больше не интересовался. И Юлий Яковлевич сказал: «Вы, пожалуйста, снимите, вот их. Это же очень важно!»

Я понял тогда, как важно, когда на такой событийной горячей съемке находится хоть один человек, который сохраняет способность хладнокровно ориентироваться в обстановке.

— Юлий Яковлевич, вы вспоминаете эту сцену?

— Вполне возможно, что так оно и было, хотя я не помню, естественно, своих слов. Но хорошо помню тот чудовищный хаос, который натворили операторы — в том числе и наши,— бросившись снимать Кейтеля, когда он вошел, когда подписывал Акт капитуляции. Творилось что-то невероятное. Я был уверен, что меня либо выгонят на все четыре стороны, либо, как минимум, посадят на губу. Но случилась странная вещь — подошел адъютант Г. К. Жукова: «Товарищ полковник, вас требует командующий». Как вы понимаете, я немедленно предстал перед ним и первое, что сказал: «Товарищ маршал, я приношу свои извинения за беспорядок, но...» Георгий Константинович не дал мне договорить: «Нет-нет, все правильно: исторический документ — надо было снимать. Удалось вам?» Я ответил: «Надеюсь, удалось». Вот такой был разговор.

Потом я привозил готовую картину, и Жуков смотрел ее. Реакция была очень хорошей.

И. САВВИНА. Во время перерывов мы никогда не говорили о нашей работе. Темы были самые разные — вплоть до футбола, который Райзман обожает: я слышала, что его нельзя оттащить от телевизора, если транслируют матч.

А. ПАПАНОВ. Спорт очень любит, особенно — футбол. Он говорит: «Для меня матч — это спектакль. Все непредвиденно. Я всегда с наслаждением жду матча».

— Вы ведь любите футбол?

— Очень. И футбол, и вообще спорт.

— Я очень хочу проверить одну свою гипотезу: вы любите спорт за то же, за что любите кинематограф?

— Да. Спорт — это всегда конкретное, неожиданное и драматургически непредвиденное действие. Но я думаю, что люблю спорт не только поэтому: он еще дает необыкновенное отвлечение и обладает такой заразительностью, какую трудно достичь в любой другой области, даже в искусстве. Потому что ты присутствуешь при разворачивающейся на твоих глазах драме, финала которой никогда не знаешь. Причем футбольные чемпиона-

ты, например, увлекают еще и сочетанием побед и поражений, перемещением команд в графах таблицы и прочим. Поразительно интересное зрелище!.. Вы любите футбол?

— Хороший — очень.

— Ну, кто же любит плохой! — воскликнул Райзман.

М. УЛЬЯНОВ. В Райзмане нет ни менторства, ни желания подавить тебя опытом, возрастом или собственным значением в истории кино. На студии он — всегда замкнутый, как говорится, застегнутый на все пуговицы, отличающийся полным отсутствием желания быть с кем-то на короткой ноге. Не зная Юлия Яковлевича, так вот просто к нему, что называется, и не разбежишься. А когда мне посчастливилось быть приглашенным на Абрикосова в «Частной жизни» и мы начали работать, я увидел, что это необычайно живой усмешливый, мудрый человек.

Г. ПАНФИЛОВ. В суетной работе в кино оставаться подтянутым очень трудно, а Райзман всегда подтянут и элегантен. Это следствие не только вкуса, но и внутренней собранности. Внешне он строг и академичен, а на экране умен и эмоционален. И слава богу, что так: бывает ведь и наоборот...

А. ПАПАНОВ. Чтоб «Ой, я забыл!» — такого с ним не бывает. Все помнит — платье, в каком актриса была, какой бантик, какая прическа. У меня есть сцены, где я появляюсь в «министерских» очках. А это его очки, Юлия Яковлевича: он из своей коллекции подобрал. Он сказал как-то: «Очки — моя слабость: я их меняю, как галстуки». Сцены снимались не один день. Ну, думаю, не дай бог, забудет — напоминать-то неудобно. Но Райзман всегда точно помнил, где я в очках, где без них, где снимал, где держал в руках. Понимаете? Ему ли помнить о моих очках? Я свои-то забываю, в которые мне не в кино — в жизни глядеть!

Сейчас транспорт сокращен, в группе одна машина заезжает за всеми. Обычно так: полчаса ждешь, пока из дома выйдет мэтр. Минут пятнадцать-двадцать — это уж почти как правило. Но я не помню случая, чтобы Юлий Яковлевич заставлял себя ждать: мы подъезжаем — он уже стоит у подъезда.

В. МЕНЬШОВ. В Райзмане меня восхищает творческое долголетие. Такие вещи понимаешь только с возрастом. Когда я общался с Михаилом Ильичом Роммом, то еще не понимал, что значило для него в 61 год снять «9 дней одного года», а в 66 — «Обыкновенный фашизм». А. Райзман в 55 лет снял «Коммуниста», а в 78 — «Частную жизнь». Сверстники Райзмана отмечены какими-то особыми качествами. Наше поколение порой гораздо раньше сходит с дистанции.

Г. ПАНФИЛОВ. В 78 лет снять такой фильм, как «Частная жизнь», а в 80 — новую картину? По-моему, об этом каждый из нас может только мечтать.

А. ПАПАНОВ. Пример Райзмана дает новые силы. Когда стукнуло 60, я сказал себе: все, ты свое отыграл. А теперь каждый день вижу: Юлий Яковлевич — с таким зарядом! Ну, думаю, Заяц, погоди — еще побегаем!..

## О. ДВОРНИЧЕНКО. Гармония фильма. М., «Искусство». 1982.

*О книге беседуют киновед Р. Ильин и режиссер А. Пелешян*

**Р. Ильин.** Стало продуктивной традицией изучать корневые связи кинематографа с литературой, театром, живописью. В последние годы возрос интерес кинематографистов — практиков и теоретиков — к взаимодействию кино и музыки. Различным аспектам этой проблемы посвящаются и специальные искусствоведческие исследования, и многие статьи центральной прессы, и передачи радио и телевидения. При этом, как правило, поиски и сопоставление общих законов этих искусств преследуют утилитарную цель — обнаружить зоны наиболее плодотворного сочетания поэтики музыки и поэтики кинематографа. Это дает ключ к еще не изведанным возможностям кинематографического творчества. Целесообразность и практическая ценность такой задачи совершенно очевидны, и именно ею, несомненно, руководствуется Оксана Дворниченко. Однако в ее книге «Гармония фильма» проблема предстает в новом и для меня неожиданном ракурсе. Автор анализирует кинопроизведение методами музыкознания, по законам музыкальной гармонии. И при этом исходит из верной предпосылки, что сегодня специальные проблемы каждого искусства необходимо решать на базе всего искусствознания, вырабатывая единую методологию. Скажем, если в анализе повествовательной стороны кинокартины вполне применим литературоведческий аппарат, а при изучении ее изобразительного строя — методы рассмотрения живописной композиции, то пора исследовать полифонию фильма, пользуясь инструментарием музыковедения. Этот замысел лег в основу научной аргументации и всего содержания книги «Гармония фильма» и позволил Дворниченко выявить и исследовать три грани гармонии кинопроизведения: интонационную, логическую и коммуникативную. Этим определена и композиция книги — от интонационного строя ленты к ее полифонии и к проблеме восприятия фильма. Надо ли доказывать, насколько важны эти компоненты художественного творчества? Весьма важно и то, что монография Дворниченко подтверждает, в какой степени полезным и значимым для нашего киноведения может быть опыт теории музыки. Но каково практическое, реальное значение этого исследования для современной режиссуры? Хотелось бы услышать мнение практика, уже много лет последовательно и серьезно изучающего соотношение музыки и кино в области экранной документалистики.

**А. Пелешян.** Признаться, я впервые выступаю в роли «дегустатора» и судьи чьей-то теоретической работы. Исполняю эту роль не без смущения, но с большим удовольствием, поскольку освещенная в книге Оксаны Дворниченко проблема представляется мне весьма серьезной. Сразу скажу: эта работа мне очень нравится. На мой взгляд, монография заполняет существенный пробел и в киноведении, и в режиссуре.

С этой проблемой мы сталкиваемся постоянно, и ее эволюция всем известна. Мы знаем, что в период прихода звука в кино даже великие мастера предрекали экранному искусству близкую кончину, ибо им казалось, что оно утрачивает специфику и интернациональность своего языка. Не многие в то время заметили, что звук — это качественно новое выразительное средство, и не многие увидели истинную опасность — использование звука в качестве сопровождающего элемента, а не как составной части целостного кинематографического образа. И кинематографу в самом деле угрожала реставрация либо своего рода немых киноопер, которые в начале века демонстри-

ровались под граммофонную запись, либо озвученных киноспектаклей, «совсем скверного театра», как тогда говорили. К счастью, этого не случилось. Но до сих пор не изжиты рецидивы этой реставрации. Как часто и звук, и музыка грубо конвоируют изображение, или, если угодно, бесхитростно и беззаботно подверстываются к нему! Иначе говоря, и сегодня мы все еще очень ограниченно обращаемся к богатому музыкальному опыту и не в полной мере используем те художественные возможности, которыми обладает звуко-зрительная гармония. Возможности же ее практически безграничны. И поэтому попытка Дворниченко проследить внутреннее родство музыкального и кинематографического искусств, осветить близость их конструктивных принципов кажется мне весьма убедительной, ибо позволяет увидеть перспективы звуко-зрительного синтеза.

**Р. И.** Добавлю, что предложенную методику анализа можно применять и при изучении природы изображения, пластической и монтажной композиции фильма, внутрикадрового построения, ритма, характера. И произведения в целом.

**А. П.** Согласен.

**Р. И.** В книге меня привлекло то, что все известные нам попытки проследить характер кинематографических построений по аналогии с музыкальными приведены в единую систему. Монография показывает преимущества такого системного анализа, его культура, мы знаем, вырабатывалась в течение долгого времени. С другой стороны, отмечу, что в стремлении провести безусловную параллель между структурами и внутренними процессами музыки и кино есть и своя ахиллесова пята. Уязвимость предложенного принципа заключается в самом простом и, казалось бы, безобидном факте — в общности терминов. Не случайно ведь автор меньше говорит о тех разделах гармонии, которым в кино нет аналогов, и использует именно те понятия, что имеют наиболее широкое распространение как в музыковедческой литературе, так и в киноведческом обиходе, — тема, ритм, интонация, образ (общие для всех видов искусств) или акцент, гамма, тональность, полифония (употребляемые в киноведении в их метафорическом значении). Справедливости ради скажу, что Оксана Дворниченко оговаривает этот момент. И все же отождествление отдельных формообразующих средств музыкальной гармонии с аналогичными выразительными элементами кинематографического творчества иной раз не открывает ничего нового. Так мне кажется. Впрочем, возможно, я не прав.

**А. П.** Вероятно, автора иногда действительно можно упрекнуть в простой подмене киноведческой терминологии музыковедческим арсеналом и в том, что под «партитуру» фильма иногда «подкладывается» партитура музыкальная. Но важно обратить внимание на то, что Дворниченко закономерно ограничивает содержание понятия «гармония» исключительно его музыковедческим характером. В отличие от широкого искусствоведческого, эстетического или философского толкований этого термина в музыке и ее теории он означает не столько соразмерность частей и целого, не столько «геометрическое» соотношение элементов в структуре произведения, сколько новую, «независимую» структуру, явившуюся в результате сочетания отдельных элементов. Музыкальная гармония — это самостоятельное художественное образование. Потому я и заговорил о звуко-зрительной гармонии, что ее можно назвать одной из многочисленных автономных структур современного кинематографа. Можно ли рассматривать музыкальное искусство как весьма подвижное звуковое оформление некоего внутреннего образа?

**Р. И.** Полагаю, что можно.

**А. П.** А кинематография в этом смысле — следующий этап данного процесса. Ибо в кино происходит более отчетливое и еще более конкретное фиксирование и закрепление того, что я условно называю «внутренним образом». Поэтому я позволю себе назвать звуковой кинематограф одной из форм существования и воплощения звука — иначе говоря, звуком в состоянии изображения. В этом плане мне и была интересна книга Оксаны Дворниченко.

**Р. И.** Это очень интересное соображение. Проблема звуко-зрительной полифонии фильма,

безусловно, многогранна. Автор рассматривает синтез и гармоничное движение голосов, элементов экранного действия, звука и изображения в их одновременности и последовательности. Сегодня можно и нужно говорить о влиянии принципов музыкального полифонического мышления и на драматургию фильма, и на его пластическое решение.

**А. П.** На всю систему выразительных средств кинематографа.

**Р. И.** Совершенно верно. Ведь, скажем, среда, фон, атмосфера кинопроизведения давно стали неотъемлемой частью образного мира кино, отражая напряженность взаимодействия драматургических коллизий, изобразительных и смысловых планов действия. Поэтому обращение к опыту музыки в связи с проблемами композиции будет для кинематографистов серьезной школой, как это было и в период немого кино.

**А. П.** Да, еще задолго до появления звука кинорежиссура открыла возможность создавать пластический образ, опираясь на особенности музыкального построения. Вспомним работы Эйзенштейна, Кулешова. А пластическое совершенство «Симфонии Донбасса» или «Трех песен о Ленине» Вертова! Уже сами названия этих картин ориентируют на конкретный музыкальный жанр. Кстати, пример творческих приемов Вертова показателен особо. У него и титры различной крупности были своеобразным акцентом, аккордами в развитии центральной темы. Безусловно, у Вертова композиция кадра, акцентировка мотивов, эмоционально-пластические характеристики, закономерности монтажных связей соотнесены с художественными средствами музыки. Появление звука узаконило эту соотнесенность. Знаменитая «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина, Александрова ее теоретически оформила. Кинематограф вплотную подошел к идее не немого, не звукового (звучащего), а звуко-зрительного фильма — «третьего произведения», существующего только при условии непрерывного взаимодействия изображения и фонограммы. Это «третье произведение» — полновластная гармоническая структура сегодняшнего кино, поскольку современный кинематографический образ может существовать и развиваться только в пограничной полосе слышимого и видимого. «Гармония фильма» Оксаны Дворниченко фиксирует кардиограмму такого развития.

**Р. И.** При чтении книги постоянно возникает вопрос о том, возможно ли в кинематографе «разделение труда» на собственно режиссуру и звукорежиссуру. Конкретный опыт и классических фильмов, и многих современных свидетельствует о невозможности подобного разделения в процессе творчества. К слову сказать, этой же теме была посвящена серия статей известных советских звукооператоров, опубликованная в журнале «Искусство кино» несколько лет назад. Вероятно, повышение уровня звуко-зрительного мастерства требует создания в системе кинообразования звукорежиссерского факультета, расширения курса теории музыки на режиссерских и киноведческих факультетах.

**А. П.** Практическая ценность книги, на мой взгляд, заключается и в другом. Я обнаружил в ней немало суждений, созвучных моим поискам в области взаимодействия звука и изображения. Систематизированное теоретическое изложение творческих идей всегда важно для практиков, ибо многие наши выводы иной раз интуитивны, подсознательны. Полезно и то, что основная идея книги подтверждается конкретными примерами из практики советских и зарубежных режиссеров. Ведь тематический анализ или разбор ритма и интонации в отрыве от образной природы кинематографа вообще не имеет смысла. Цель нашей работы — в каждой кинематографической клетке запрограммировать характер и образ. К многообразию же способов ее достижения и обращается Дворниченко.

**Р. И.** При этом отмечу, автор выделяет две тенденции в развитии современного кино. Одна характерна использованием оптимального диапазона выразительных средств экрана, «многозвучием» (широкий экран, цвет, стереофония). Вторая — напротив, самоограничением в выборе средств, отказом от многомерности, стремлением к пространственной и временной ограниченности, камерности и внутренней насыщенности, психологической глубине.

**А. П.** Признаться, я не сторонник классифицирования явлений кино. Всякая классификация условна, приблизительна. Примеры из практики мне были интересны в другом плане, чисто профессиональном. Скажем, любопытна цитата из интервью с Глебом Панфиловым. Он в основном пользуется средним планом изображения. На мой взгляд, «нейтральный» план Панфилова обращен к способности и праву зрителя самому определить интонационный и смысловой «код» изображения и обеспечивает свободу трактовки, раскрепощение воображения. Зритель имеет возможность воспринимать одно из настроений, которые содержат кадр и образ. Что касается моих собственных пристрастий, то я предпочитаю крупные и общие планы, позволяющие зрителю не выбирать, а расшифровывать режиссерские «тезисы». Кстати, обе эти режиссерские установки определяют тот характер восприятия фильма, который обычно свойствен восприятию музыкального произведения.

**Р. И.** Какие, на ваш взгляд, положения книги нуждаются в развитии?

**А. П.** Более аргументированного анализа и, во всяком случае, более подробного исследования требует, по-моему, проблема паузы в кино. Как я уже говорил, в моем представлении кинообраз — это звук в состоянии изображения и изображение — в состоянии звука. Поэтому пауза — это не простое отсутствие звука, а звук в состоянии тишины. Это его свойство нельзя не учитывать при работе со звуком, иначе не используются многие его выразительные возможности. В кинематографе весьма важно говорить языком условно отсутствующего звука.

Возвращаясь к вопросу терминологии, должен заметить, что коль скоро мы говорим о звуко-зрительной гармонии, то не можем ограничивать себя в выборе и научных, и рабочих понятий. Лексика киноведения заимствована из языка родственных искусствоведческих дисциплин. Поэтому, думаю, в использовании терминов музыковедения, буквальном или метафорическом, нет сегодня беды. В какой-то высшей точке музыка и кинематограф достигают пределов гармонического единства, и наша цель состоит не столько в сравнении их самостоятельных позиций, сколько в изучении этого единства и его перспектив. Не спорю, что в любом виде творчества и в любом произведении есть некие зоны, зоны-таинства, которые не всегда и не сразу поддаются рациональному анализу. Они находятся иной раз за границами досягаемости для нашего сегодняшнего знания и обладают множеством еще не разгаданных секретов, в том числе и тайной гармонии в более широком смысле этого термина. Поэтому стремление расшифровать, разгадать или почувствовать эту тайну кажется мне неизбежным и необходимым.

**Р. И.** С автором книги, вероятно, будут спорить, но монография появилась своевременно и, будем надеяться, активизирует интерес киноведов и практиков к поставленным в ней важным проблемам.

*Записала Л. Калгатина*

## Г. ДОЛМАТОВСКАЯ. Примечания к прошлому. Французское кино: отсчет от военных лет. М., «Искусство», 1983.

Откроем книгу. Еще до текста пойдут иллюстрации. Рисунок Фернана Леже. Плакаты времен войны. Фотография мемориала. Портреты режиссеров. Кадры из фильмов. Какие прекрасные лица! Улыбающийся Ален Рене. Рене Клеман с трубкой во рту. Железнодорожники из «Битвы на рельсах». Дети из «Запрещенных игр». Эммануэль Рива — «Хиросима, моя любовь». Жорж Вильсон — «Столь долгое отсутствие». Бурвиль — «Ноэль Фортюна». Роми Шнайдер — «Поезд» и «Старое ружье». Катрин Денёв — «Последнее метро». И рядом: петля виселицы концлагеря из «Ночи и тумана», самодовольные и трусливые буржуа из «Пира хищников», продажные судьи из «Особого отдела»... Еще не прочитано ни

одной строки, и мы не можем пока ничего сказать о зоркости политических выводов и точности анализа, о богатстве или недостаточности собранного материала, а уже содержание книги Г. Долматовской — столкновение добра и зла, высокого и ничтожного, мрачного и жизнеутверждающего — конспективно изложено в фотографическом прологе. Нужны большая смелость и уверенность в себе, чтобы не помещать иллюстрации в конце издания, где они привычно смотрятся как комментарий к написанному, а, сразу же заявляя о высоком регистре исследования, выносить их в начало и не бояться вступить в конкуренцию с остановленными мгновениями красоты и горя, хоть и приходится зачастую испытывать адские муки в поисках единственно точного словесного эквивалента киноизображения.

Я бы поостерегся рекомендовать книгу Г. Долматовской в качестве учебного пособия, например студентам ВГИКа, поскольку в этом случае несравненно больше подошли бы умеренность интонации, осторожность оценок и тщательное соблюдение табели о рангах — та строгая академичность, которая приличествует традиционному учебному процессу. Монография, о которой я пишу, сделана из другого теста. Я с удовольствием рекомендую ее читателям, любящим искусствоведение «от первого лица», лишенное геометрической законченности, позволяющее себе избегать соразмерности отдельных частей, захлебываться от радости и не считать строки, когда речь идет о том, что нравится, и только касаться явлений, пусть и значительных, однако не вызывающих у автора ответной реакции и поэтому не слишком интересных ему. Я, например, с уважением отношусь к документалисту Фредерику Россифу, но мне кажутся чрезмерными восторженные оценки его фильмов «Время гетто» и «Умереть в Мадриде». Хорошая картина «Загон» Армана Гатти также не видится мне вершиной французского антифашистского кинематографа 60-х годов. И в других конкретных случаях я не соглашаюсь с Г. Долматовской, а какие-то проблемы представляются требующими более глубокого рассмотрения, равно как прямое сопряжение политической жизни страны с развитием киноискусства не всегда выглядит убедительным. Значит, есть поводы для дискуссии! Однако важно вот что. Книга построена таким образом, что читателю (даже самому искушенному и насмотренному киноведу) делается близка и понятна субъективность автора, выстраивающего здание своего исследования на фундаменте двух непреложных истин — любви к Франции и антифашизме.

Любовь к Франции — лирическое начало книги, ее всепронизывающая интонация. Г. Долматовская и скорбит вместе со страной, и радуется с нею, и негодует, и оправдывает, и разоблачает. Франция для нее несравненно более высокое понятие, нежели французское кино, и полезность фильма стране значимее, нежели полезность искусству. Если отвлечься от идейного смысла картины, можно сказать, что Жан Янн скроил в бурлеске «Китайцы в Париже» весьма ловкое балаганное зрелище, но если не отвлекаться — он оскорбил Францию, и этого достаточно, чтобы Г. Долматовская отозвалась о нем с отвращением. Луи Малль наделен огромным режиссерским даром, и у него за плечами немало первоклассных произведений, но в картине «Лакомб Люсьен» он попытался оправдать коллаборационизм — и значит, унизил страну. Простить ему такое автор не может.

Напротив, творческие возможности режиссеров Рене Жильсона и Франка Кассенти, вероятно, невелики. Но в их лентах «Бригада» и «Красная афиша» звучат такое высокое почтение к героям Сопротивления, такая боль по погибшим борцам, что Г. Долматовская ощущает художников своими товарищами и посвящает картинам слова, полные признательности.

Если любовь к Франции — лирическое начало книги, то антифашизм — ее содержание и нерв. Глубочайшее уважение вызывает кажущаяся чуть старомодной и в то же время единственно возможная в конструкции книги четкость разведения фильмов и мастеров по разные стороны баррикады — за или против фашизма, за или против гуманизма. Та четкость, которая дошла до нашего времени со времен второй мировой войны, та позиция,

которая подвергалась и подвергается корректировке и уточнению, которая бессчетное число раз ниспровергалась буржуазными исследователями и которая продолжает жить, наполненная соками жизни и кровью памяти. Г. Долматовская не скрывает, что ей наиболее близки самые известные и традиционные антифашистские и антивоенные ленты: «Битва на рельсах» и «Запрещенные игры» Рене Клемана, «Ночь и туман» и «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, ряд других картин. Новые веяния 60—70-х годов автором частично принимаются, однако скорее разумом, нежели сердцем. Перо в таких случаях либо торопливо скользит по бумаге, либо выводит общие фразы, повторяет чужие мысли, а то и просто возникает невнятица. Порой об этом жалеешь: и Клод Шаброль, и Жан-Пьер Мельвиль заслужили, думается, более серьезного и тщательного разбора, чем это сделано в книге, но что поделаешь, если не лежит у автора к этому душа.

Душа лежит к другому. В фильмах нашего времени Г. Долматовская тщательно выискивает отблески столь любимого ею кинематографа первого послевоенного десятилетия и радуется, если их находит. Ей не свойственно всепрощение; зачастую строгость становится даже чрезмерной, когда, допустим, развлекательные ленты оцениваются с точки зрения серьезного искусства, но она действительно счастлива в своих находках. Можно, конечно, поначалу улыбнуться прочитав, что «Поезд» Пьера Гранье-Деферра, весьма надуманный, хотя и трогательный фильм, «высветил облик двух из сотен тысяч людей, отстоявших свободолюбивый дух народа» (с. 235): это преувеличение. Но потом вспоминаешь лучезарную одухотворенность героини Роми Шнайдер и наполненный истинным чувством персонаж Жана-Луи Трентиньяна и начинаешь понимать, что если картина не заслужила громких слов, то актеры, поднявшие ее на несколько порядков выше, имеют на них право. И точность автора книги здесь бесспорна.

Знаменательно, что завершается исследование рассказом о фильме «Последнее метро». Дело не только в том, что работа Франсуа Трюффо тематически соответствует замыслу книги. В этой картине Г. Долматовская в концентрированном виде находит сюжеты и персонажей всего антифашистского французского кино. В ней действуют участники Сопротивления и коллаборационисты, люди спасающие и люди спасающиеся, жертвы и победители. На новом витке возвращается то, чем жила страна и что не удалось похоронить под грудой сомнительных концепций и пустяковых забав. И прежде всего возвращается правота действия, когда актер Бернар Гранжье, центральный персонаж фильма, не вступает в долгую полемику о сущности и возможности предательства, а просто бьет по морде фашиствующего журналиста Даксья, самым простым и верным способом разрешая ситуацию в пользу жизни и соответственно в пользу искусства.

Теперь, прочитав книгу, еще раз откроем ее и посмотрим иллюстрации. Плакаты, фотографии, кадры из фильмов. Прекрасные лица. А затем идет текст, имеющий право на то, чтобы украсить себя такими иллюстрациями.

*В. Дмитриев*

# В. В. Горданов

Ушел из жизни один из старейших советских кинооператоров Вячеслав Вячеславович Горданов. Человек глубочайшей культуры и широкой эрудиции, высокого профессионализма и безукоризненного вкуса. Человек чрезвычайной деликатности, необыкновенной доброжелательности, поразительного обаяния. Большой талант.

Фильмы, снятые оператором В. Гордановым, памятны не только благодаря блестящей режиссуре, мастерскому актерскому исполнению, но и благодаря яркому, выразительному пластическому решению.

Многое в творчестве Горданова — художественные пристрастия, особое пластическое видение — восходит к юношеским привязанностям. К одухотворенной атмосфере Царскосельской гимназии, где он учился. К поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Иннокентия Анненского, музыке Рахманинова и Скрябина.

Немалое значение в становлении Горданова как художника сыграла большая творческая дружба с А. Н. Москвиным, сохранившаяся на долгие годы. С Андреем Москвиным он начал свои эксперименты по созданию «романтической фотографии», эксперименты, которые вскоре привели Вячеслава Горданова в фототехнический институт, а по окончании его — на ленинградскую киностудию. В 1929 году на экраны выходит фильм «Адрес Ленина», первый фильм, снятый Гордановым. В работе над этой картиной Горданов знакомится с режиссером В. Петровым и художником Н. Суворовым. Шесть фильмов, в том числе «Гроза» и «Петр I», вошедшие в золотой фонд советской кинематографии, созданы Гордановым в этом коллективе.

Вячеслав Вячеславович Горданов — один из основоположников ленинградской операторской школы. При достаточно уравновешенном композиционном построении он добивался напряженности и экспрессии изображения исключительно светотеневыми решениями. Работа Горданова со светом поистине виртуозна.

Вячеслав Вячеславович — мастер кинопортрета. Портрета поэтического, почти музыкального, психологического, характерного.

В тридцатые годы он успешно преподавал в ЛИКИ, вырастив поколение операторов. Он автор умной, тонкой, прекрасно написанной книги «Записки кинооператора». В «Искусстве кино» опубликованы его воспоминания «Люди, профессия, жизнь».

Почти ровесник века, Вячеслав Вячеславович Горданов еще при жизни стал легендой. Но во внешнем облике художника не было ничего от убеленного сединами академика. Он до конца жизни оставался жизнерадостным, остроумным, общительным, вечно молодым Вячеком, как шутливо называли его на студии. Таким останется он и в наших сердцах.

*Д. Долинин, Г. Маранджан, И. Хейфиц, Е. Шапиро*

*Ленинград*

*Владимир Баскаков*

# О Висконти, неореализме и спорах о кино

«Художник должен быть, во-первых, человеком среди других людей, а во-вторых, — гражданином, обладающим высокой гражданской и революционной сознательностью. Одним словом, он должен быть политическим и общественным руководителем, который специфическими, художественными средствами помогает творить исторический процесс и обращается к десяткам миллионов людей... Я бы сказал, что если современный художник чем-либо отличается — и должен отличаться — от художника прошлого (под прошлым я имею в виду историческую эпоху, предшествовавшую социалистической революции), то именно этим: современный художник использует исторические условия и достигнутый уровень развития культуры, теоретические знания и практические навыки, которые требуют от него по-новому осознать свою роль в жизни общества и в истории... Вполне понятно и справедливо, что в капиталистическом обществе художник стремится заострить момент своего антагонизма с существующей системой; но он искалечит свое произведение, если этот антагонизм превратится в разрушительное отчаяние, неверие в жизнь и в человека» [1].

Эти слова Лукино Висконти написал уже после постановки «Чувства» и «Белых ночей», закончив фильм «Рокко и его братья», то есть тогда, когда критика заговорила о том, что режиссер будто бы «изменил неореализму» и двинулся по иному курсу...

Висконти вошел в мировую кинематографическую культуру в мощном потоке неореализма. Это течение возникло на обломках фашизма, на гребне Сопротивления как провозвестник новой культуры — с новыми героями и новым отношением к реальности. Ничего похожего кино Запада ранее не знало.

Он был не только участником этого движения; Висконти можно назвать предтечей неореализма. Первый свой фильм «Одержимость» он поставил в 1942 году, в мрачную пору фашизма, когда, казалось бы ничто не сулило скорого рождения киноискусства огромной реалистической силы. И хотя в основу произведения был положен второсортный американский роман, перенесенный на итальянскую почву, и по своему содержанию картина вроде бы не отличалась принципиально от других полудетективных буржуазных лент, здесь многое предвещало рождение нового кинематографа. Прежде всего — язык, стиль, изображение быта, точная передача нюансов внутреннего мира и поведения героев. Непритязательная правда фильма была ударом по неправде, по тем принципам официальной мистификации действительности на экране, против которых позже, после окончания войны, единым фронтом выступили Дзаваттини и Росселлини, Де Сика и Де Сантис, Лидзани и Джерми. Кроме того, нельзя считать случайным, что в качестве сценаристов с Висконти сотрудничали Джузеппе Де Сантис, один из будущих лидеров неореализма, тогда студент Экспериментального киноцентра и критик журнала «Чинема», и Марио Аликата, коммунист, который после освобождения страны станет редактором газеты «Унита». Фильм, рожденный в атмосфере Экспериментального киноцентра, Римской ки-

[1] «Новое время», 1961, № 31, с. 15.

ношколы, где царил дух протеста, где один из преподавателей — Умберто Барбаро — еще в 30-е годы перевел труды Пудовкина, где тайно, на мониторе, смотрели фильмы великих революционных художников новой России — Эйзенштейна, Пудовкина, Донского, — где пытливо изучали опыт Клера, Ренуара, Форда, где как бы готовилось то, что сделалось явью после крушения фашизма, стал предвестником нового кинематографа.

Известно, что неореализм сразу же проявил себя как могучее демократическое художественное течение. Именно глубокий демократизм отличал неореалистический кинематограф Италии от подобных ему явлений в других западноевропейских странах, тоже родившихся в огне антифашистской борьбы.

После долгой ночи фашизма молодые итальянские кинематографисты жадно тянулись к свету. Этот свет они увидели в жизни, борьбе и морали человека труда, обыкновенного труженика. Их искусство, по верному замечанию Сергея Герасимова, смогло показать современному обществу всю мощь национального гения Италии и повлияло на развитие мирового кинематографа с той императивной силой, которая всегда сопутствует победительному примеру [2].

Некоторые теоретики неореализма и тогда, да и поныне склонны сводить все это течение к сумме изобразительных приемов, найденных Росселлини и Дзаваттини, Де Сика и Де Сантисом, Висконти и Джерми. Разумеется, «отцы» неореализма сделали большие чисто кинематографические открытия, обновили средства экранной выразительности, приемы режиссуры и актерской работы, декоративного оформления и монтажа. Эти открытия известны, они принадлежат истории, и не воздать им должное просто невозможно. Известно также, что великие свершения неореализма, эти качественные сдвиги, опирались на прочную базу высших достижений мирового реалистического кинематографа, и прежде всего советского.

Практически впервые в кино буржуазного мира появились фильмы, полно и разносторонне отразившие реальную, доподлинную народную жизнь. Причем в лучших творениях неореализма это не был некий взгляд со стороны, взгляд честного интеллигента, пришедшего «в народ» посмотреть, как живут простые люди. Нет, авторы таких классических лент, как «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов», «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов», «Земля дрожит», выражали и отражали именно н а р о д н ы й взгляд на явления действительности. В этом заключены сила и своеобразие неореалистического киноискусства. Многие деятели неореализма были коммунистами. Иные голосовали за компартию. Но среди тех, кто был в орбите этого могучего течения, были и не коммунисты и даже люди, далекие от понимания марксизма-ленинизма. Однако в ту пору они, как и их коллеги-коммунисты, отражали духовный подъем нации, освободившейся от фашизма, мораль и нравственную силу людей труда, противостоящих растленной морали правящих классов, скомпрометированных своей не только непосредственной, но и духовной связью с недавним фашистским прошлым.

Впервые в истории западного кинематографа появилось течение, в преобладающей степени свободное от буржуазного идеологического давления, искусство, находившееся вне сферы буржуазной культуры.

Отсюда и только отсюда присущие неореализму антидекадентские черты. Формализм, штукарство, попытки увидеть в человеке лишь подсознательные комплексы — все это было чуждо произведениям неореализма, что является еще одним доказательством антибуржуазности неореализма в его лучшую пору.

Именно эту особенность неореализма прежде всего остро ощутили правящие классы. Разве мало возникало в разное время и во Франции, и в Англии, и в США произведений реалистического и гуманистического искусства, верных жизненной правде, исполненных боли за участь простого человека? И это, разумеется, вызывало беспокойство в буржуазном мире. Но то были произведения, которые все же не замахивались на сами принципы буржуазной культуры и буржуазного порядка, хотя

[2] См.: «Новый мир», 1970, № 10.

*Слева направо: Сергей Юткевич, Лукино Висконти, Кането Синдо, Григорий Чухрай*

гуманистическое киноискусство Франции, например, выдвинуло такие имена, как Рене Клер, Жан Ренуар, Марсель Карне, Рене Клеман, и вызвало ожесточенное противодействие со стороны крупного капиталистического бизнеса, американского прежде всего.

Однако же неореалисты пошли дальше — наиболее последовательные из них полностью отрицали буржуазную мораль и сами основы буржуазной системы.

●

Картина «Земля дрожит» (1948) была поставлена Висконти вскоре после «Рима — открытого города» Росселлини и Дзаваттини, она появилась в один год с «Похитителями велосипедов» Де Сика, рядом с «Трагической охотой» Де Сантиса, этими манифестами неореализма. Именно тогда задачи, цели и сущность нового искусства формулировали Чезаре Дзаваттини, Умберто Барбаро, Гуидо Аристарко — в Италии, Андре Базен — во Франции, а изобразительные, стилистические, языковые открытия молодых итальянских режиссеров потоком разлились по всему миру.

«Земля дрожит» находилась на левом фланге движения: здесь программные цели неореализма были доведены до крайнего предела. Со времен фильмов Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, возвестивших о рождении революционного киноискусства, немного было картин, изображающих пробудившуюся народную массу с таким размахом и такой впечатляю-

щей силой. В итальянском кино фильм «Земля дрожит» можно сопоставить в этом отношении лишь с картиной Де Сантиса «Нет мира под оливами» (1951).

«Реализм современных итальянских фильмов, — писал в то время Андре Базен, — нередко противопоставляли эстетизму американских и отчасти французских кинолент. Но разве революционность русских фильмов Эйзенштейна, Пудовкина или Довженко как в искусстве, так и в политике не определялась прежде всего их стремлением к реализму, что противопоставляло их одновременно и эстетизму немецкого экспрессионизма, и слащавому идолопоклонству голливудским кинозвездам?»[3]

Между тем случилось так, что именно лента Лукино Висконти «Земля дрожит» оказалась в центре дискуссии, развернувшейся и в 50-е, а затем уже совсем недавно, в 70-е годы. Что это — неореализм или нечто совсем иное? Критики, начавшие эти дискуссии, заявляли, что «Земля дрожит» к неореализму отношения не имеет, да и сам Висконти, дескать, «неореалист поневоле», все его устремления — в ином направлении.

Так ли это?

Если сейчас, три десятилетия спустя, посмотреть заново фильм «Земля дрожит», то невозможно не почувствовать стремление режиссера перенести на экран реальное течение жизни в ее доподлинных ритмах, параметрах, типажах и даже «фонограмме».

Сегодня особенно отчетливо видно, как это произведение, с одной стороны, соответствует общим устремлениям неореализма, в том числе и идеологическим, а с другой — воплощает его принципы с такой решительной последовательностью, какой из неореалистов добивались лишь Де Сантис и ранний Де Сика, — мы имеем в виду социальный анализ действительности.

Заметим также, что «Земля дрожит» относится по своей стилистике к эпическому кинематографу. В связи с этим вспоминаются слова Эйзенштейна о том, что «с окончанием гражданской войны мы, собственно говоря, впервые увидели весь размах того, в чем мы участвовали, может быть, еще не до конца осознавая этот факт», что наложило «своеобразный отпечаток на наше отношение к материалу действительности». И, развивая свою мысль, Эйзенштейн замечает, что тогда «волей-неволей возник пиетет при первой встрече, который и определил наше стремление не врываться, не перестраивать, не видоизменять того, что мы изображали»[4].

Возникает очень существенная аналогия: «пиетет при первой встрече». Именно этот «пиетет» возник у Висконти, когда он обратился к изображению жизни рыбаков Юга.

Советское киноведение отмечало, что великие новаторы революционного советского кино 20-х годов в своем стремлении к «нетронутости» типажа и факта вместе с тем уравновешивали эту «нетронутость» мощным пафосом монтажного переосмысления материала. Де Сика в «Похитителях велосипедов», Висконти в картине «Земля дрожит» выразили стремление к воссозданию «нетронутости» и «доподлинности», которое было принципиально важным. Для неореалистов это стремление имело огромный социально-критический и даже революционный смысл. Они полагали, что фактическая реальность, если дать ей полное «право голоса», лучше, чем что-либо другое, сможет раскрыть сама себя в наиболее глубоких своих тенденциях и перспективах.

Но, разумеется, обойтись одной лишь «нетронутостью» было невозможно, как это невозможно вообще в искусстве. Настоятельно встал вопрос о методах формирования художественного мира. И Висконти решал этот вопрос по-своему, во многом иначе, чем Росселлини или Де Сика, — он строит свой фильм по законам большой романной формы, разворачивая поток «документальных наблюдений» по модели классика итальянской литературы Верги, делая главный упор на повествовательный метод и повествовательный стиль. Издержки такого подхода к материалу жизни очевидны: картина получилась излишне длинной и крайне «скупой» в драматическом отношении. Но при всех этих издержках

[3] Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 252.

[4] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 99.

Висконти достиг художественного результата огромной значимости и плодотворности. Опираясь на роман Верги и на документальность изображения современности, художник показывает нам истинное движение жизни, в котором, не торопя события, не форсируя их ход, вскрывает неизбежность социальных перемен. Жизнь рыбацкой «общины», изображенная неторопливо и подробно, постепенно концентрируется на главном, а это главное есть становление пролетария, становление борца. Фильм и сегодня сохраняет свою внутреннюю силу и свое эстетическое своеобразие.

«Земля дрожит» — вершина неореализма» — так называется соответствующий раздел книги Джузеппе Феррары «Новое итальянское кино». Это действительно был фильм огромного новаторского значения. Своего рода открытием явился сам факт «путешествия Висконти на Сицилию». Художник «прикоснулся» к тем местам, к тем проблемам, которые за века и десятилетия превратились в один из главных источников и средоточие нерешенных социальных проблем страны. Это произведение оказало огромное воздействие на всех передовых кинематографистов Италии. Позднее, в 1965 году, Франческо Рози, начавший свой творческий путь как ассистент Висконти, скажет, что «Земля дрожит» — «величайший, самый великий фильм в Италии в послевоенный период». А в 1979 году, выступая на дискуссии в Москве во время международного фестиваля, Рози счел необходимым отметить, что без опыта советского кино, без опыта Пудовкина этот фильм не мог быть сделан. Что касается новаторской поэтики картины, в которой документальное наблюдение поднимается до эпоса, то можно понять, почему Дзаваттини опирался на эту работу Висконти как на один из важнейших аргументов, как на открытие огромных возможностей «кинематографа невыдуманной правды».

И, наконец, третий фильм Висконти — «Самая красивая» (1951); кстати, это единственный из его фильмов, в котором режиссер сотрудничал с Дзаваттини как с ведущим автором сценария. Неудивительно, что в структуре, в расстановке главных персонажей этой картины многое оказывается совершенно аналогичным классическому произведению неореализма — «Похитителям велосипедов» и программным установкам Дзаваттини. Правда, есть и различия — прежде всего в предмете изображения, да и в содержании конфликта: здесь тоже борьба за место в жизни, за достоинство и справедливость, однако непосредственные материальные нужды уступают место духовным потребностям, духовной тоске «простого человека».

Именно в 1951 году (а это год таких классических лент, как «Умберто Д.», «Самая красивая») Дзаваттини высказал многие свои программные установки, уповая на дальнейшее движение итальянского кино к «настоящему реализму».

*«Земля дрожит»*

Но именно в это время индивидуальные пути ведущих мастеров неореализма по разным причинам стали отчетливо расходиться. Впрочем, и в 40-е годы ни один из художников-неореалистов не повторял другого — их объединяла цель создавать народное, реалистическое искусство, их увлекали идеи Дзаваттини, хотя каждый по-своему осуществлял его творческую программу.

Примерно с середины 50-х годов обстановка в стране и ситуация внутри итальянского кинематографа резко изменились. Буржуазность захлестнула итальянский экран. Кардинальным образом переменилась продюсерская стратегия. Найти деньги для проектов в духе программы «классического» неореализма стало почти невозможно. И гораздо резче, чем в первый послевоенный период, проявились различия в мировоззрении и творческих интересах отдельных режиссеров, примыкавших к движению.

Когда в 1954 году Висконти поставил «Чувство», картину, мало похожую на неореалистическую, индивидуальные особенности его творчества стали видны с особой отчетливостью. Вместе с тем было бы неверным отрицать, что этот и некоторые последующие фильмы режиссера не несли в себе декадентских черт. В идейном плане тут было, конечно, отступление от принципов неореализма, в основе своей искусства глубоко народного.

Но нельзя впадать и в другую крайность, как делают некоторые зарубежные киноведы, отрицая на том же основании и неореалистическую сущность фильма «Земля дрожит».

С самого начала своего творчества Висконти скорее проявил себя как художник-историк, нежели летописец современности. И не только там, где он прямо обращался к историческому прошлому («Чувство», «Леопард», «Людвиг», «Гибель богов»), но даже в фильме «Земля дрожит», где он — через классику XIX века — соотносит современность с минувшими веками, правда, в неореалистическом ключе.

И другая особенность Висконти, также определившаяся с самого начала, — его постоянная и неизменная опора на традиции литературной и театральной классики, на культуру изобразительных искусств, на художественный опыт других направлений мирового кино, не имевших прямых аналогий с неореализмом.

Для мастеров неореализма, особенно в первые годы, характерно настороженное отношение к традициям — литературным и театральным. У Висконти такая настороженность могла проявиться только в одном: в сугубо осознанном выборе художественных возможностей из «фондов» литературы, театра и кинематографа.

Висконти, как, пожалуй, никто другой, способствовал развитию итальянского кино в контексте художественных традиций прошлого. Это было важно для утверждения итальянской национальной культуры против наступающего космополитизма, связанного с экспансией кино США.

С другой стороны, не только в начальный период, но и позднее в творчестве Висконти нельзя не увидеть проявления принципов, сложившихся именно в первые годы его кинематографической практики, именно в контексте неореализма. Это опять-таки историзм, который в какой-то степени отделял его от неореалистов, но вовсе не противоречил по существу потенциям и духу неореалистического искусства. Неореалисты неизбежно должны были обратиться к материалу исторического прошлого, что и сделали в свое время Де Сика, Де Сантис, Росселлини, Лидзани.

Висконти до конца своих дней остался верен духу неореализма и в неизменной антифашистской направленности своего искусства, и в постоянном стремлении к разоблачению утопических иллюзий о возможности «внеисторического» существования человека, и в конкретности социального анализа и социально-исторической характеристики своих персонажей.

В переходный период своего творчества Висконти писал, что рассматривает неореализм не как жесткую стилистическую форму, связанную с обстоятельствами определенного периода, а скорее как отправную точку для развития кино как искусства в плане все более углубленного проникновения в жизнь на различных ее уровнях и все более глубокого познания человеческой сущности. В принципе это верно — ведь нельзя же сводить неореализм к

сумме приемов и особенностям языка. Эти приемы и этот язык исторически были связаны, слиты с фильмами «отцов» неореализма 40—50-х годов, но именно углубленное познание жизни и человека — основа неореализма, как и реализма вообще.

«Земля дрожит», что заметил еще Базен, выделяется среди шедевров неореализма своим эпическим характером, своей особой дистанцией по отношению к материалу, особым способом обобщения, противоречащим привычной для неореализма тенденции к новеллистической структуре. Может быть, как уже отмечалось выше, в этом отношении ему ближе всего поставленный несколько позже фильм «Нет мира под оливами» Джузеппе Де Сантиса, самого, если можно так сказать, идейного и последовательного режиссера неореализма. За редким исключением («Белые ночи», отчасти «Людвиг») Висконти не выводит своих персонажей за пределы социально-классовой конкретности, не стремится к мифологии. Во всех этих качествах своего искусства он выступает как несомненный продолжатель идейно-эстетических традиций неореализма.

И потому Гуидо Аристарко мог заключить, что Лукино Висконти, быть может, единственный в современном западном кино художник, продолжающий вместе с Чаплином традицию великого европейского реализма XIX века. Аристарко утверждает это, противопоставляя Висконти некоторым эпигонам неореализма и иррациональным, по его мнению, фильмам Феллини. Более того, он считает, что с фильма «Земля дрожит» начинается «переход от неореализма к реализму».

Трудно согласиться со всеми постулатами Аристарко и, в частности, с этим последним тезисом, выдвинутым в начале 60-х годов. Ведь лучшие произведения неореализма были, конечно, реалистическими. Но можно понять и пафос критика, желавшего, чтобы кино Италии углубило познание, реалистический анализ сущности жизненных явлений. Призыв Аристарко выражал необходимость развития и совершенствования метода нового итальянского кино. В более развернутом виде эта формула читалась как «..необходимость продвинуться от хроники к истории, от новеллы к роману, то есть от неореализма к реализму»[5].

Да и сами кинематографисты, в чьем творчестве эстетика неореализма нашла полноценное художественное выражение, чувствовали назревшую потребность в том, чтобы углубить методологию и расширить взгляд на социальную действительность, а с другой стороны, искать новые контакты с аудиторией в меняющихся социальных условиях. Они тоже обратились к романной форме — в фильмах «Рим, 11 часов», «Дайте мужа Анне Дзаккео» (Де Сантис), «Метелло» (Мауро Болоньини), «Генерал Делла Ровере» (Росселлини), в ряде поздних работ Де Сика.

Интересен и такой тезис Аристарко: «Реализм Висконти — это реализм критический. Художник не исключает перспективы построения иного, нового общества; однако, хотя он и вдохновляется этой перспективой и черпает в ней «принципы, позволяющие художественно подчинить себе жизненное содержание», он пока еще не способен показать человека будущего во всей его «целостности» и достигнутом «единстве». Другими словами, персонажи Висконти — это «побежденные-победители». Обретая самосознание, они стремятся к вполне определенному лучшему будущему, но останавливаются перед проблемами дальнейшего развития этого вновь приобретенного самосознания»[6].

Мы знаем, что творческий путь Висконти не оказался столь прям и последователен, каким хотел бы видеть его Аристарко в конце 50-х годов, однако многое в этих выводах верно.

Но наступили роковые для неореализма времена — конец 50-х—начало 60-х годов. Вся панорама итальянского кино переменилась, как переменилась и обстановка в стране — революционная ситуация не завершилась революционным процессом.

В новой обстановке у режиссеров прогрессивной ориентации возникли сложные альтернативы. Дело, которое они начали, развивая социальное, реалистическое кино, исследую-

---

[5] «Film Culture», New York, Vol. IV, No. 2, 1958.
[6] Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966, с. 300.

щее народную жизнь, требовало дальнейшей финансовой поддержки. Но продюсеры, некогда вовлеченные в создание неореалистических фильмов, в 50-е годы уже не желали действовать по-старому. Они искали иные способы умножения своих капиталов. Одновременно развертывалось мощное наступление американского кинобизнеса. Менялась вся ориентация итальянского экрана. Развитие творчества, скажем, такого режиссера, как Де Сантис, который, по меткому замечанию Лино Миччике, был «единственным из неореалистов, пытавшимся осуществить программу течения и политическую его платформу», могло быть плодотворным лишь в условиях изменения самих принципов кинопроизводства. Между тем подобных условий не было. Нельзя также забывать, что среди неореалистов были художники разной политической ориентации. Росселлини, например, был подвержен влиянию христианской идеологии, что быстро сказалось на эволюции его творчества. У Де Сика, Джерми, Кастеллани была прочная репутация крупных режиссеров-профессионалов, и они хотели работать. Но в новой ситуации они были вынуждены уступать требованиям продюсеров, а осуществить творческую программу неореализма было невозможно в силу все той же продюсерской стратегии.

После фильма «Чувство» (1954) и особенно после «Рокко и его братьев» (1960) итальянская критика, как уже отмечалось, заговорила об отходе Лукино Висконти от неореализма. В середине 70-х годов в итальянской печати прошла дискуссия, в ходе которой была высказана точка зрения, поставившая под сомнение не только место Висконти в системе этого течения, но и пересматривающая саму роль, сущность неореализма.

Таким образом, вновь возник спор о неореализме, причем — в отличие от спора 50-х годов — он носил более ожесточенный характер. Спрашивается, почему? Ведь прошло тридцать лет с тех пор, как вышел фильм Росселлини «Рим — открытый город», а следом за ним «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», «Нет мира под оливами», и почти четверть века с той поры, как могучее творческое движение, оставившее неизгладимый след в истории мирового кино, пошло на убыль. Тем не менее, спор возник. Он начался в 1975 году на фестивале нового кино в Пезаро, программа которого каждый год связывается с какой-то принципиально важной кинематографической проблемой (как известно, фестиваль 1980 года в этом итальянском городе был целиком посвящен советскому кино 30-х годов и современному состоянию нашей кинематографии).

Итак, в 1975 году в Пезаро была проведена большая дискуссия по неореализму, которую через два года продолжил журнал «Эуропео». Споры идут и по сей день... Они затрагивают широкий круг вопросов. Что такое неореализм? Как он соотносится с реальной действительностью своего времени, с традициями литературы и кино, с нынешним состоянием киноискусства? Какова степень его прогрессивности и новаторства?

Известный итальянский критик, бессменный директор фестиваля в Пезаро Лино Миччике начал спор своим докладом, позже опубликованным в виде статьи в книге, изданной в Венеции. Автор статьи сразу же отмежевывается от ярых противников неореализма, как он называет их — «иконоборцев», которые хотели бы «навсегда вычеркнуть эти годы» из истории итальянского кино и уже в конце 50-х годов спешили «рассчитаться с неореализмом». Именно тогда, пишет Миччике, развернулась «критическая кампания по уничтожению статуй прежних кумиров и воздвижению на их месте колоссов на глиняных ногах». Более того, критик утверждает, что неореализм всегда был и остается для современного итальянского кино «необходимой точкой отсчета во всех его взлетах и падениях» и любой современный итальянский фильм так или иначе связан с неореализмом, «ибо последний является фундаментом здания нашей кинематографии» [7].

Что ж, это справедливо. Но столь верный,

[7] Micciche Lino. Per una verifica del neorealismo. — "Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X mostra internazionale del Nuovo Cinema", Venezia, 1975, pp. 7—28.

*«Самая красивая»*

хорошо сформулированный вывод критик в значительной степени сам же подтачивает, пытаясь дать свое, с поправкой, по его мнению, на тридцатилетний опыт развития итальянского кино и кинокритики толкование сущности неореализма. Прежде всего Миччике заявляет, что написанная в 1953 году книга Карло Лидзани «Итальянское кино» (она была переведена у нас и издана в 1956 году) — поскольку ее написал режиссер-неореалист — не может быть объективной: она как бы судит о происхождении и сущности неореализма «изнутри». Далее Миччике, фактически противореча своим же утверждениям о значении неореализма как фундамента всего итальянского кино послевоенных лет, объявляет мифом суждение о неореализме как творческом течении, возникшем в результате крушения фашизма. Более того, он в известной мере ставит под сомнение сам факт оригинальности «неореалистического киноизображения» и иронизирует по поводу «непорочного» происхождения и «инфернальности» неореализма. «...Между тем,— утверждает критик,— и рождение его (неореализма. — *В. Б.*), и конец легко объяснить всей историей развития итальянского кино и особенностями самого неореализма, явившегося на свет со стигматами собственной смерти» [8].

Откуда же такой странный и категорический вывод? В киноведении еще со времен Андре Базена, безоговорочно и страстно поддерживавшего неореализм, утвердилось мнение, что уже в фильмах «Одержимость» Висконти, «Четыре шага в облаках» Блазетти, «Дети смотрят на нас» Де Сика, созданных в условиях фашистского правления, в статьях Умберто Барбаро и некоторых других критиков, написанных в тот же период, были заложены некоторые элементы эстетики неореализма. Но из этого бесспорного факта Миччике, а затем с еще большей категоричностью Калвино, Пекори делают странные, по сути своей антиисторические выводы. Они договариваются до того, что связывают эстетику неореалистического искусства с эстетикой «кино белых телефонов», то есть с кинематографией, функционировавшей в фашистской Италии, и утверждают, что нео-

[8] Ibid.

реализм — это «кино утешения», «популизм», «вергизм» и т. д. Что же касается фильма «Земля дрожит», то участники полемики вообще выводят картину из системы неореализма потому, дескать, что здесь «все вымышлено», что это «фикция реальности», «изобразительная риторика». А картина «Самая красивая» прямо квалифицируется как «критика неореализма»...

Франко Пекори, признавая, что неореализм в его социально-культурном контексте явился «действенной частью культуры в трудной борьбе против буржуазного конформизма», тут же пускается в рассуждения о «мифе реалистичности», мотивируя свои соображения тем, что приемы неореализма используются и в буржуазном кино. По существу, этот критик повторяет старую ошибку — сводит выдающиеся обретения неореализма к сумме формальных приемов и средств ведения кинорассказа и т. п. Что касается фильма «Земля дрожит», то в нем критик видит лишь «типично аристократическую художественную риторику» [9].

Но если в статье Пекори, помимо неточных суждений о великих фильмах 40—50-х годов, есть и верные соображения насчет псевдополитического кино сегодняшнего дня и вообще ситуации в современном кино Запада, то иные участники дискуссии ограничивались лишь голословными и квазитеоретическими изысками о неплодотворности неореализма или о том, что неореализма не было вообще.

Карло Лидзани, полемизируя с этими суждениями, справедливо указал, с одной стороны, на связь неореализма с историей, а с другой — на его непреходящее значение, сделав акцент на неистребимости и конструктивной роли реализма вообще. Он еще раз подчеркнул, что неореалистическое кино открыло «вселенную простых людей», взволновавшую весь мир, что речь в данном случае идет не просто об изображении патриархального, «аграрного» мира, «земельной» идеологии или о картинах «из жизни люмпенов», как утверждали некоторые участники полемики, а о неизмеримо большем. Поэтому и сегодня традиции неореализма живы — лучшие произведения итальянского кино унаследовали от него интерес к общественной жизни человека, внимание к социальным, а не экзистенциальным причинам человеческих поступков. Правда, по мнению Карло Лидзани, Висконти в фильме «Чувство» резко порвал с неореализмом. Но при этом критик отмечал, что, обратившись к истории, Висконти разоблачает «схоластическую риторику», с помощью которой был наведен сусальный глянец на фашистский режим.

Карло Лидзани безоговорочно включает фильм «Земля дрожит» в систему неореализма, подчеркивая, что эта картина, как и течение в целом, «узаконила новые отношения между людьми»; он же еще раз со всей определенностью указывает, что ликвидация неореализма осуществлялась под давлением «внутреннего и внешнего маккартизма», под натиском капитализма и «общества потребления», которые в значительной мере подорвали «моральный дух» передового кино: многие кинематографисты «смерть буржуазии» стали выдавать за смерть всего человечества.

«Если смотреть на неореализм с высоты сегодняшнего дня,— пишет далее Лидзани,— он может не удовлетворить наблюдателя, может показаться слишком простоватым или слишком устаревшим. Однако характерный для неореализма интерес к социальной судьбе человека мог бы послужить сегодня стрелкой компаса, указывающей выход из лабиринта самоубийственных и ностальгических настроений, которые обуревают западный мир» [10].

Гуидо Аристарко, тоже включившийся в эту полемику, счел нужным напомнить о своем высказанном тридцать лет назад лозунге — «от неореализма к реализму». Но при этом он заметил, что имеет в виду не видимость реальности, не ее внешние атрибуты, когда бедняка изображают в лохмотьях, а богача разъезжающим в «роллс-ройсе», а более глубокую реальность, ее суть. Аристарко — как и тог-

[9] Pecori Franco. Cinema. Forma e metodo. Roma, 1974, p. 9.

[10] Lizzani Carlo. Il neorealismo: quando e finito, quello che resta. — "Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X mostra internazionale del Nuovo Cinema, pp. 98—105.

да — говорит о великих заслугах и об ограниченности неореализма, привлекшего на свою сторону людей разных политических взглядов. Действительно, движение охватило людей очень разных — и дальнейшая их творческая судьба сложилась по-разному. Но им удалось создать великие реалистические фильмы и плодотворную традицию, которая поныне дает мощные импульсы. Не потому ли сегодня так атакуют неореализм? Не потому ли пытаются преуменьшить его роль?

Речь идет о наступлении на реализм.

Конечно, неореализм был конкретным художественным течением, закономерно связанным с определенным этапом социальной и духовной жизни Италии. Но он не был лишь «атмосферой», в своем «классическом» проявлении он был важной и необычайно плодотворной стадией развития реализма в мировом кино. Более того, в ряде своих явлений он приближался к искусству социалистического реализма с его верностью правде жизни и стремлением к социальному анализу действительности. Вот почему его место в мировом художественном развитии столь высоко.

Но как конкретное художественное течение неореализм завершился примерно в середине 50-х годов. На то было, как уже говорилось, достаточно причин. И главная состояла в том, что капитаны киноиндустрии буржуазного Запада раздавили неореализм. Одновременно сыграли свою роль и определенные факторы социально-духовного развития Италии, и изменившаяся общая атмосфера умонастроений в мире в период «холодной войны», и некоторые обстоятельства субъективного порядка.

Поэтому надо, видимо, разграничить две вещи: развитие реалистического кино в Италии (и, еще шире, развитие высокого итальянского киноискусства), процесс, который, при всей его неравномерности, никогда не прекращался, и движение неореализма как такового, которое имело свои временные координаты, в н е которых справедливо говорить о дальнейшем развитии принципов и традиций неореализма.

В этой связи возникает другой вопрос — о неореализме как художественной системе, связанной с определенным историческим периодом. При всей индивидуальной разнородности художников, сформировавших своей творческой практикой это направление, неореализм в ту пору сложился в систему, сохранявшую свою целостность и равновесие на протяжении ряда лет. Потом система стала терять четкость своих очертаний, разветвляться, а в чем-то и распадаться. «Приемы неореализма», его «внешние атрибуты», выработанные им средства киноязыка довольно скоро отделились от самого неореализма и стали использоваться не только прогрессивными художниками мира, но и кинематографистами иного толка.

*«Рокко и его братья»*

Однако в интервале с 1945 года и почти до самой середины 50-х годов в наиболее значительных итальянских фильмах наблюдалась определенная устойчивость совокупного жизненного материала — современного, подсказанного буднями и насущными заботами трудового люда, а также — устойчивость поэтики, средств экранного воплощения этого ма-

териала; классические произведения неореализма отличает общность идейно-эстетической концепции, политической и нравственной проблематики. Естественно, что в новых общественных условиях, сложившихся в Италии к концу 50-х годов, материал, тематический диапазон кинематографа не могли оставаться прежними, расширяясь во времени и пространстве. Но самым существенным представляется тот факт, что одновременно проблематика и идейный пафос неореалистических картин вошли в полное противоречие с новой продюсерской стратегией.

Тогда же обнаружились явления, которые, несмотря на их «неореалистическую наследственность», вместе с тем были несомненным уходом от неореализма. Однако сегодня гораздо лучше, чем в ту пору, видно, что такие, к примеру, произведения, как «Рокко и его братья», при внешнем несходстве с «классическим» неореализмом, знаменовали отражение и развитие главных традиций течения. А в последующую и более позднюю эпохи эти традиции проявились в других картинах — от «Сальваторе Джулиано» Франческо Рози до такого выдающегося явления мирового кино, как его же лента «Три брата», в фильмах братьев Тавиани «Отец-хозяин» и «Ночь святого Лаврентия». Сильное и своеобразное отражение традиции неореализма получили в так называемых «политических фильмах» Элио Петри, Дамиано Дамиани, Карло Лидзани, Джулиано Монтальдо и других итальянских режиссеров 60—70-х годов. Политически острые и злободневные, эти талантливые фильмы вместе с тем утратили что-то из того, что составляло суть неореализма — и прежде всего предмет изображения. В центре сюжета этих картин оказались по большей части честные интеллигенты, деятели юстиции, не желающие нарушать закон, руководители и жертвы мафии. Разумеется, все это было очень важно для кино последних двух десятилетий и отражало жгучие проблемы реальности — и в этом заслуга прогрессивных итальянских режиссеров современности, которые не скрывают свою генетическую связь с неореализмом. Но, как мы уже сказали, не все традиции неореализма были здесь последовательно продолжены.

Ряд критиков — и итальянских и наших — склонялись к мысли о том, что на смену неореализму в 60-е годы пришел некий новый, как бы высший этап в развитии итальянской кинематографии, представленной творчеством Феллини, Висконти, Пазолини и Антониони. В результате получилось, что неореалисты как бы лишь «удобрили» почву для произрастания иного, «истинного» искусства и что самостоятельного значения неореализм не имеет. Такой взгляд представляется мне исторически неточным. Прямое противопоставление периодов в истории киноискусства вряд ли вообще целесообразно, как и неплодотворно — об этом говорилось выше — рассматривать неореализм лишь как систему стилистических находок, неких языковых клише, которыми может пользоваться, а может и не пользоваться художник более позднего времени. Но именно такой подход дал основу для ревизии самого неореализма и в начале 60-х, и в середине 70-х годов, ревизии, о которой шла речь выше и которая поныне составляет основу многих работ об итальянском кино первого послевоенного периода.

Можно ли согласиться с тем, что лишь несбывшиеся мечтания о наступлении эры социальной справедливости заставили мастеров неореализма уйти со сцены и они лишь подготовили почву для рождения новых художников, которым открылась иная и более глубокая правда о современном мире?

Заметим, кстати, что подобное утверждение опирается в определенной мере на взгляды самих итальянских режиссеров и критиков, в том числе тех, кто был связан в свое время с движением неореализма. Да, и им в 60-е годы показалось, что традиции неореализма мертвы, неплодотворны, что все достижения неореализма — это славная, но «древняя» история.

Что ж, конец 50-х и все 60-е годы — сложное и противоречивое время в истории итальянского киноискусства. Тогда в Италии в обилии стали штамповаться и «спагетти-вестерны», и «бытовые» комедии, в которых неред-

ко использовались кое-какие атрибуты неореализма, и псевдоисторические фильмы — все эти постановки обычно финансировались крупными американскими компаниями и связанными с ними итальянскими продюсерами.

Тогда же во множестве появились фильмы, созданные режиссерами, проявлявшими в прошлом интерес к неореализму, но очень далекие от основных принципов этого течения, по существу, фильмы буржуазные. Недаром Де Сика с горечью признавался, что в ряде его картин — «Вчера, сегодня, завтра», «Золото Неаполя» и других — были утрачены многие характерные для его прежнего творчества черты. «В них нет выдержанности,— признавался режиссер,— а главное, души, которые были в моих первых работах. И это мучает меня. Это как раз те фильмы, которые я не должен ставить».

Итальянские продюсеры, подчинившись своим заокеанским заказчикам и банкирам, лишили большую часть итальянского кинопроизводства национального своеобразия. Многочисленные копродукции с кинематографиями европейских стран сыграли здесь далеко не последнюю роль. Родился некий «усредненный» фильм, в котором, наряду с прочим, присутствовали и внешние приметы неореализма. Однако в них уже действовал новый герой (эта роль обычно поручалась кому-то из европейских или американских «звезд»), а главное, в них проявлялось совершенно иное отношение к жизни. Постепенно этот «усредненный» фильм отчалил от берега реализма и приблизился к другому берегу — к буржуазному искусству.

Итак, движение в его формах, возникших в 40-е годы, перестало существовать уже к началу 60-х годов — по причинам, названным выше. Вот еще одно высказывание, проливающее дополнительный свет на эту проблему. «Кинодельцы, начавшие было финансировать кинопроизведения, по непонятным для них причинам дававшие громадные сборы, — писал выдающийся актер неореализма Раф Валлоне, — быстро смекнули, что если в нашем обществе возобладают тенденции и идеи, проповедуемые авторами неореалистических фильмов, то плодами коммерческого успеха подобных работ придется пользоваться недолго. После весьма краткого периода растерянности сработала классовая солидарность толстосумов. Были приведены в действие все законы и установления так называемого «свободного мира» [11].

Но, по существу, традиции итальянского неореализма, родившиеся в первую послевоенную пору, не пресекались никогда. Да и вообще возможно ли, чтобы ушли в песок столь мощные реалистические, гуманистические, социальные традиции? Ведь именно в сложный период конца 50-х—начала 60-х годов Де Сика, который с горечью писал, что ему приходится идти на компромиссы, поставил «Бум» — комедию, раскрывшую суть итальянского «экономического чуда», и блестяще сыграл заглавную роль в антифашистском фильме Росселлини «Генерал Делла Ровере». Тогда же развернулось своеобразное и социально целеустремленное творчество Валерио Дзурлини, Франческо Рози, Элио Петри и других представителей «политического кино».

В творчестве Висконти, как уже говорилось, была выдвинута начиная с 60-х годов иная — по сравнению и с неореализмом и даже с собственными ранними работами — идейно-творческая программа, не все направления которой оказались плодотворными. Снятый в 1965 году фильм «Туманные звезды Большой Медведицы», при всей виртуозности режиссерского искусства, мастерстве Жана Сореля и Клаудии Кардинале, тонком психологизме, заключенном в нюансах поведения героев, все же в известной степени сводил большую социальную и антифашистскую тему к психологической каллиграфии, имеющей скорее стилистическое, чем идейное значение. Не стал событием в кинематографе и «Посторонний» по Альберу Камю, хотя и в нем чувствовалась режиссерская мощь Висконти, филигранная игра его актеров и прежде всего Мастроянни. Но мировоззренческая зыбкость литературного первоисточника не могла не сказаться.

К тому же времени относится взлет твор-

[11] См.: Кукаркин А. Буржуазное общество и культура. М., 1970, с. 213.

чества Федерико Феллини, которое трудно вписать в традиции в силу его программной философичности. Но и отрывать Феллини от традиций тоже нельзя — он истинно итальянский художник, и потому неореализм не мог не войти в его духовный мир...

Пазолини вел тогда свою полемику с неореализмом и одновременно черпал из его источников. Антониони талантливо исследовал отчуждение людей «верхнего» слоя общества. Словом, возникла сложная, противоречивая и многозначная мозаика итальянского экрана.

«Противоречия во взглядах Толстого,— указывал В. И. Ленин,— не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» [12].

Это ленинское положение дает верный ключ к пониманию сложных проблем творчества в условиях общества острых классовых противоречий.

Неореалисты умели стать на точку зрения народа, им была ведома социальная подоплека общественной жизни. Их мораль и их идеал — это мораль и идеал труженика, если и не промышленного рабочего, то по крайней мере того слоя, из которого рекрутируются пролетарии. В этом главное завоевание неореализма, его вклад в мировое художественное развитие.

Через много лет Карло Лидзани не без горечи заметит, что «в действительности творческие силы итальянского кино были менее разобщены (в рассматриваемый сейчас период. — *В. Б.*), чем нам казалось». Ныне в анализе истории итальянского кино, который мы находим и у Карло Лидзани, и у Де Сантиса, и у других пионеров неореализма, сложная диалектика развития, переломы, кризисы, пережитые национальной кинематографией, рассматриваются с позиций не отдельных школ, а с высокой позиции правды жизни, реализма.

Джузеппе Де Сантис, выступая на дискуссии в Карловых Варах в 1982 году, говорил, что основное изменение, которое произошло в итальянском кино после подъема неореализма, — изменение не стилистики, а прежде всего — предмета изображения. С экрана исчезли те люди, которые были главным объектом внимания в неореалистических фильмах,— обыкновенные труженики. Им на смену пришли другие — представители мелкобуржуазного круга, чиновники, интеллигенция, чьи судьбы и характеры подчас весьма достоверно раскрывались в произведениях итальянского кино. Заметим, что, перечисляя крупных режиссеров, которые двинулись в этом направлении, Де Сантис не назвал Висконти, очевидно, памятуя о его огромном вкладе в движение неореализма и учитывая своеобразие творчества художника, для которого такой переход был более органичен.

Как-то в интервью Висконти высказал пожелание, чтобы на его могильной плите стояли слова: «Он любил Шекспира, Чехова и Верди».

Полагаю, что такое сочетание великих имен выбрано не для красоты слога и звучности афоризма: Шекспир, Чехов, Верди для Висконти серьезные имена, как бы опора всего его творчества. И, произнося их, итальянский режиссер хотел, видимо, не только определить средоточие своих художественных симпатий, но и подчеркнуть еще раз, сколь много значили для него гуманистические традиции, великое культурное наследие прошлого.

И еще одно обстоятельство.

Просто сравнить фильмы, созданные в наши дни и тридцать лет назад, а потом из этого сравнения сделать далеко идущие выводы, было бы неверным. Кино на памяти одного поколения обрело звук, а затем цвет. Способы кинематографической выразительности непрерывно совершенствуются. Ведь даже великий фильм, скажем, 20-х годов современный зритель не может воспринимать так, будто он смотрит картину, созданную в наши дни. Здесь нет непосредственного восприятия, здесь нужна поправка на историческую дистанцию, на тот вклад, который внес фильм в судьбы

[12] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 22.

искусства экрана. Поэтому я полагаю, что прямое сравнение фильмов, созданных с тридцатилетним интервалом, неплодотворно. Разумеется, сейчас картины «Рим — открытый город», «Земля дрожит» или «Нет мира под оливами» смотрятся совсем не так, как в ту пору, когда они появились.

Здесь, кстати, одна из позиций, разделяющих кино с литературой или музыкой. Шекспир и Бетховен, Пушкин и Чайковский и сейчас, в наши дни, непосредственно воздействуют на читателя и слушателя, тут не надо скидок на «возраст».

Но, и это совершенно очевидно, без таких фильмов, как «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», «Рим, 11 часов», были бы невозможны сегодняшние достижения реалистического киноискусства, сегодняшние победы социального и политического кино во всем мире. Дело, словом, не в том (хотя и это важно), почему и когда окончился неореализм. В мировом искусстве не так уже редко мощные художественные течения имеют короткий век. Дело в том, какое значение для судеб искусства имеет итальянский неореализм. А это значение трудно переоценить. В условиях буржуазного строя ни отдельные художники, ни целое поколение художников никогда еще не достигали такого уровня правды, такой глубины социального анализа, каких достигли неореалисты в лучших своих произведениях. Поэтому фильм Лукино Висконти «Земля дрожит» имеет непреходящее значение для искусства экрана, его истории и перспектив. И хотя в дальнейшем сам Висконти пошел по пути, который, казалось бы, не был предсказан его неореалистической молодостью, сделанное им и его соратниками тогда дало могучие импульсы. Разве расцвет творчества Франческо Рози, например, режиссера, который когда-то был ассистентом Висконти на картинах «Земля дрожит» и «Самая красивая», разве его взлет от первых самостоятельных лент, несколько аскетически следовавших урокам неореализма, к такому фильму, как «Три брата», где неореалистические традиции обрели полифоничное, художественно богатое, отвечающее сегодняшнему уровню киноязыка и понимания общественных связей звучание, — не убедительное подтверждение этой мысли.

*«Туманные звезды Большой Медведицы»*

Александр Довженко в 1953 году, когда еще немногие у нас поняли значение неореализма, в статье «Прогрессивное кино Италии» писал: «Что волнует нас, зрителей, в социальной драме итальянских тружеников, проходящих полным мужества и надежды строем через все картины? Оптимизм и солидарность народа, обличающая социальные пороки правда жизни» [13].

В этой формуле названы самые главные качества фильмов неореализма — оптимизм, выражение солидарности народных масс, социальность, правда. А ведь это и есть основополагающие признаки реалистического искусства. Более того, искусства социалистической ориентации.

---

[13] Довженко А. Избранное. М., 1957, с. 562.

Выдающийся кинодраматург, один из «отцов» неореализма, Чезаре Дзаваттини в беседе с корреспондентом «Правды» во время XIII МКФ в Москве, анализируя сложную ситуацию в современном итальянском кино, сказал, что и он, и другие неореалисты обольщались, мечтая о том, что их фильмы смогут изменить мир. «Но,— отметил Дзаваттини,— не была сломлена машина буржуазного кино, а главное — осталась незыблемой сама система. Кино, вообще культура, буржуазный интеллигент и художник, как бы ни были чисты и честны их намерения, оказались не в силах что-либо изменить. Перемены в жизнь, культуру, искусство способно внести только эффективное вмешательство масс. Вот та простая истина, которую я осознал после многих десятилетий трудов и борьбы...».

«Но все же неореализму,— резюмировал свою мысль Дзаваттини,— удалось изменить на добрый десяток лет облик итальянского кино, высоко поднять его идейный и художественный уровень, оказать влияние на кинематографии многих стран. Его главные принципы живут поныне в прогрессивных произведениях... В центре внимания художника должен быть Человек, все остальное производно, вторично. И особенно это приобретает значение сегодня, когда мы испытываем глубочайшую тревогу за Человека, за самую его жизнь. Проблему Человека надо рассматривать в контексте сегодняшнего дня, то есть в плане защиты мира, борьбы против войны и насилия» [14].

Как видим, выдающийся художник дает здесь не только верный анализ того, что было создано прогрессивным искусством неореализма, но и точно прочерчивает генеральные задачи реалистического кинематографа в наше время.

Но вернемся к Висконти. Большинство его фильмов были связаны с произведениями литературы, правда, нередко в значительной степени переосмысленными, использованными, как мотив. Верга, Достоевский, Лампедуза, Томас Манн, Бойто, Уильямс, Пратолини, Камю, д'Аннунцио — имена, разумеется, неравнозначные, но само их присутствие в титрах картин нельзя сбрасывать со счетов — оно очень важно. Даже те фильмы, что не связаны с каким-то конкретным прозаическим произведением («Гибель богов», «Людвиг», «Туманные звезды Большой Медведицы»), находятся как бы в контексте определенного литературного потока: в первом случае — традиции немецкого антифашистского романа, во втором и третьем — декадентской европейской прозы.

Висконти ближе, чем какой-либо другой итальянский режиссер, как уже говорилось, был связан с литературой, а также с театром, где он осуществил блестящие постановки чеховских пьес, следуя традициям Станиславского.

В 1961 году Лукино Висконти встретился на Московском кинофестивале с Михаилом Роммом — у них состоялась беседа, зафиксированная корреспондентом «Советского экрана». Именно в этой беседе Висконти, который в ту пору, как известно, в значительной степени уже отошел от неореалистической эстетики, счел нужным отметить: «Одной из задач неореализма было показать, какова настоящая жизнь, со всей ее нищетой и несчастьями, последствиями фашизма и войны. Нужно вам сказать, что тогда неореализм был для нас определенным моральным отношением к жизни. Позже он превратился в формулу. И появился неореализм розовый, неореализм серый и т. д. Это было разложение движения: движение кончилось, потеряло свою силу... Все фашистское кино,— продолжал Висконти,— было низкой пропагандой, делалось по команде сверху. И всегда картины ставились в павильонах — от страха, от нежелания показать, что же делается за их стенами в настоящей Италии. Страну как бы покрывали яркими блестящими красками. Но стоило вам поцарапать верхний слой — и перед вами оказывалась гниль. Мы вышли из павильонов и продемонстрировали: вот к чему привели нас двадцать лет фашизма, вот какова действительность и вот какие есть возможности для ее улучшения. Поэтому мы вышли на улицы,

[14] «Правда», 1983, 13 июля.

вступили в непосредственный контакт с жизнью, обратились к настоящему, живому человеку — рабочему, крестьянину, чтобы они сами рассказали о себе» [15].

В ту пору мне тоже довелось познакомиться с итальянским кинорежиссером. Я не беседовал с ним о неореализме — разговор касался современного кино Италии и нашей страны. Висконти знал, что те советские кинематографисты, с которыми он встречался в Москве, — Сергей Герасимов, Михаил Ромм, Сергей Юткевич — видели только что законченный фильм «Рокко и его братья», что картина произвела на них, да и вообще на московских зрителей, сильное впечатление, и было ясно, что это внимание к его творчеству исключительно дорого итальянскому мастеру. Он успел посмотреть несколько новых советских фильмов и кратко, но необыкновенно точно, афористично говорил о них. Впрочем, и это чувствовалось в каждом его слове, советское кино не было для него «терра инкогнита» — Висконти прекрасно знал русскую культуру и рассматривал кино в ее богатом контексте. Человек сдержанный, точно взвешивающий каждое свое слово, исключительно внимательный к собеседнику, Висконти с неподдельным интересом расспрашивал о кинематографиях союзных республик, о том, как возникли и как пополняются кадры режиссеров национальных студий.

Я встречался с Висконти и позже — в Риме и на фестивале в Канне, где «Леопард» получил «Золотую пальмовую ветвь», — он вспоминал Москву и свои беседы с кинематографистами, спрашивал о новых советских фильмах. Причем это не было знаком привычной вежливости хорошо воспитанного человека. Нет, все показное, внешнее было чуждо Висконти. Он действительно интересовался всем, что считал важным для развития киноискусства. Пройдя творческий путь, не лишенный противоречий и идейных тупиков, Висконти в основных, принципиальных проявлениях свое-

[15] «Советский экран», 1961, № 17, с. 17.

*«Леопард»*

го творчества был художником, стоящим по эту, а не по ту сторону баррикад.

Этот художник не раз менял, искал и находил такие творческие приемы, язык, стиль, которые, как ему казалось, требовались именно для данного произведения. Он испытывал и разные, в том числе и деструктивные влияния. Но он никогда не изменял своим главным убеждениям. Аристократ по крови, интеллигент по воспитанию, тонкий знаток литературы, театра, музыки, живописи, художник ищущий, меняющийся, Висконти был в то же время очень постоянен. На него не влияла политическая, вернее, газетная мода, он не шарахался, как иные западные интеллектуалы, справа налево и слева направо. Он искренне поддерживал итальянскую компартию. Никогда Висконти не опускался до антисоветизма, он неизменно проявлял искренний интерес к нашей стране, к ее исторической судьбе, искусству, кинематографу.

В основных параметрах своего творчества он был идейно определен и последователен. Отсюда убежденный антифашизм и глубокая, далеко не внешняя, не показная, не рекламная (как, скажем, у левацки настроенных режиссеров) антибуржуазность, можно сказать, фронтальное неприятие буржуазной морали, правопорядка, мышления. В этом отношении особенно показательны «Гибель богов» («Проклятые») и «Семейный портрет в интерьере».

В «Гибели богов» создана впечатляющая, местами гротесковая, но исторически выверенная картина возникновения фашизма и его моральных последствий. И хотя Висконти в этом фильме не избежал влияния гальванизированных леворадикальной интеллигенцией в ту бурную пору — конец 60-х годов — концепций так называемого «левого фрейдизма», он все же не свел фашизм к сублимации садомазохистских комплексов, как это делали теоретики «франкфуртской» школы. Висконти дал живописный и исторически правдивый социальный портрет семьи Эссенбек, представителей монополистического капитала, породивших идеологию и практику гитлеризма.

«Семейный портрет в интерьере» — само название этого фильма как бы синтезирует его смысл. Это портрет буржуазной семьи, не изолированный от ее социального бытия, а данный в интерьере общественных отношений современного западного мира. Поистине трудно назвать другое произведение литературы и искусства современного периода (а этот шедевр Висконти создан сравнительно недавно, в середине 70-х годов), которое бы с такой глубиной, точностью, художественной выразительностью показало и внутреннее, и внешнее состояние буржуазного бытия сегодня. Висконти здесь как бы выполнил социальный заказ времени — воссоздал на экране зыбкий, неустойчивый и в то же время мощный в своих традициях, но и ничтожный, жалкий в реальных проявлениях образ современного буржуазного мира.

И разве не сказалась в этих этапных и итоговых фильмах неореалистическая первооснова, мощная, взрывчатая потенция, заложенная еще в картине «Земля дрожит»! Дело здесь, разумеется, не в стилистике, она — иная, и не в побочных явлениях — Висконти жил не в безвоздушном пространстве, а в капиталистической стране, раздираемой противоречиями, и работал в условиях буржуазного кинопредпринимательства.

Дело в сути явления.

И потому Лукино Висконти был и остается для нас художником, творчество которого дает исключительно благоприятную возможность как бы наглядно представить и проследить основные этапы и узлы противоречий истории, общественной жизни, идеологических течений европейского Запада чуть ли не за четыре десятилетия. Поэтому поучительны и важны для исследователя не только художественные свершения, но и тупики, в которых оказывался великий итальянский режиссер.

И потому так злободневно, так точно, чеканно, так хрестоматийно звучат слова Висконти, сказанные в самом начале его творческого пути: «В кино меня привело прежде всего обязательство рассказать истории живых людей: рассказать о людях, которые живут среди вещей, а не о вещах ради них самих» [16].

[16] См.: «Cinema», v s 1943, № 173—174.

*Статьей Анатолия Медведенко «Кино современной Испании» открывается новая рубрика раздела «За рубежом» — «У кинокарты планеты», где будут помещаться материалы, посвященные преимущественно тем национальным кинематографиям, сведения о которых еще сравнительно редко появляются в нашей печати. В рубрике «У кинокарты планеты» мы постараемся учесть пожелания читателей.*

*Анатолий Медведенко*

# Кино современной Испании

Когда в январе 1976 года, то есть всего через месяц с небольшим после смерти Франко, я оказался в Испании и начал знакомиться с состоянием национальной кинематографии, меня прежде всего поразило, что творчество таких мастеров испанского кино, как Луис Бунюэль, Луис Гарсиа Берланга, Хуан Антонио Бардем, Карлос Саура, широко известное во всем мире, практически не имело доступа к зрителю в самой Испании. Экраны страны заполнялись либо продукцией Голливуда, либо картинами, превозносящими «заслуги» каудильо, оправдывающими его диктаторский режим.

Не случайно Хуан Антонио Бардем, характеризуя испанское кино франкистского периода, говорил, что «оно беззубо политически, фальшиво социально, слабо интеллектуально, ничтожно эстетически, рахитично в экономическом плане». Не случайно также и то, что многие испанские режиссеры, были вынуждены либо эмигрировать, либо работать за пределами страны.

Начавшийся после смерти Франко процесс демократизации социально-политической жизни Испании, разумеется, не мог не отразиться на положении в испанском кино. Уже в первые месяцы после крушения франкизма на экранах Мадрида и других городов Испании стали появляться фильмы, осмыслявшие происходящие в стране перемены, рассказывающие правду о мрачных десятилетиях франкистской диктатуры, о гражданской войне. Наиболее наглядно эти новые веяния проявились в документалистике. В качестве примера можно назвать картину известного режиссера Басилио Мартина Патино «Послевоенные песни», правдиво отображающую самый мрачный период в истории Испании, длившийся около сорока лет. «Послевоенные песни» стали, пожалуй, первой созданной в стране лентой, разоблачающей испанскую разновидность фашизма. Фильм вызвал небывалый интерес как среди старшего поколения испанцев, испытавших на себе все ужасы франкистской тирании, так и среди молодежи, практически ничего не знавшей о массовых арестах и преследованиях, о пытках в тюремных застенках, об очередях за куском хлеба и миской супа в первые послевоенные годы.

Басилио Мартин Патино рассказывал в одном из своих интервью: «Как-то ко мне пришли две пожилые женщины. Они восторженно отозвались о фильме, а потом со слезами на глазах стали говорить о себе. Одна из них сказала, что благодарна мне, ибо впервые увидела на экране сочувственное отношение к проигравшим (то есть к республиканцам. — *А. М.*). Я был тронут этим рассказом и воспринял его, как лучшую оценку фильму».

Не менее широкий резонанс в стране вызвала и другая работа Патино — «Каудильо», снятая в 1976 году. Этот фильм, сделанный в острогротескной манере, представляет собой яростный памфлет, в нем звучит гневное осуждение франкизма. В «Каудильо», как и в «Послевоенных песнях», Патино использовал кадры кинохроники, газетные вырезки, карикатуры, политические песни безымянных исполнителей, записанные на пленку, воспоминания видных политических деятелей, интервью простых испанцев, взятые прямо на улице. О разоблачительной силе ленты, точно и эмоционально смонтированной, говорит хотя

бы тот факт, что молодчики из ультраправых организаций «Воинство Христово» и «Фуэрса нуэва» не раз организовывали налеты на кинотеатры, где она демонстрировалась (автор этих строк был непосредственным свидетелем одного из таких погромов в столичном кинотеатре «Мадрид»), терроризировали зрителей, стремились сорвать показ.

Среди фильмов, подобных «Каудильо», можно назвать еще такие картины, как «Длинные каникулы 1936 года» (1976) и «Старая память» (1977) Хайме Камино, «Солдаты» (1977) Альфонсо Унгриа и некоторые другие.

Несколько позже в Испании стали снимать не только документальные, но и художественные фильмы, в той или иной степени затрагивавшие антифашистскую тему. Правда, для первых лент, появившихся вскоре после смерти Франко, еще характерна сдержанность, робость в трактовке замысла. Режиссеры часто пользуются системой аллегорий. Так, кинопамфлет «Вперед, Асанья» (1977) Хосе Мариа Гутьерреса, направленный против религиозного воспитания, в метафорической форме намекает на политическую нестабильность в стране. В картине «Паскуаль Дуарте» Рикардо Франко (1977), снятой по одноименному роману известного испанского писателя Хосе Камила Села, рассказывается о судьбе крестьянина, совершившего несколько убийств. Однако в действительности речь в ней идет о гражданской войне. Так же старательно маскирует свою причастность к современным проблемам и фильм «Парранда» (1977) Гонсало Суареса.

Вполне определенно высказался по этому поводу режиссер Карлос Саура: «Трудности, подстерегающие в нашей стране человека, который хочет сказать правду, почти непреодолимы... Это вынудило меня искать другие, более опосредованные способы выражения, и естественным результатом стало рождение второго, а подчас и третьего смысла каждого кинематографического образа». Именно этот «второй, а подчас и третий смысл» стал основой эстетики Сауры, что особенно заметно в таких его работах, как «Выкорми воронов», «Элиса, жизнь моя!», «Охота» и некоторых других, поставленных в 70-е годы.

Однако постепенно испанское кино — в произведениях лучших своих мастеров — начинает говорить правду в полный голос. Наиболее показательно в этом отношении творчество Хуана Антонио Бардема.

За время шестилетней работы в Испании в качестве корреспондента ТАСС я неоднократно встречался с Бардемом. Встречи эти происходили не только на съемочной площадке или на просмотрах его фильмов, но и на съездах Коммунистической партии Испании или пленумах ее Центрального Комитета, на многочисленных конференциях и различных политических мероприятиях, в которых Бардем принимал самое активное участие.

Свой первый фильм — «Эта счастливая пара» — режиссер снял в 1951 году, сразу же заявив о себе как о серьезном художнике со своим взглядом на жизнь, с собственной темой в искусстве. С тех пор его новые работы появляются почти ежегодно. Среди них — завоевавшие мировое признание ленты «Смерть велосипедиста», «Главная улица», «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (один из авторов сценария).

Новый мощный импульс творчество Бардема получает во второй половине 70-х годов, когда в борьбу испанского народа за демократизацию общества, за полную ликвидацию последствий франкистского правления включились и передовые деятели кино. В конце 1976 года режиссер завершает работу над фильмом «Конец недели». По признанию Бардема, «главная цель фильма — показать человека, который становится социально активным». В этой ленте прослеживается процесс политического пробуждения молодого рабочего. Далекий от политики, не желающий в нее ввязываться, он постепенно начинает осознавать перемены, происходящие в стране после смерти диктатора, и в конце концов понимает, что не может дальше оставаться в стороне от бурных событий, происходящих вокруг, занимая позицию «над схваткой». Фильм «Конец недели» с большим успехом демонстрировался и в Испании, и во многих других странах. Заслуженной наградой ему стал Золотой приз X МКФ в Москве.

*«Конец недели», режиссер Хуан Антонио Бардем*

В следующем фильме Бардема «Семь дней в январе», вышедшем на экран в 1978 году, публицистический талант режиссера обнаружился с особой силой. В основу сюжета легли трагические события, действительно имевшие место в Испании в январе 1977 года. Тогда в Мадриде группа фашиствующих молодчиков, направляемых теми, кто противился начавшемуся процессу демократизации и пытался если не сорвать, то хотя бы затормозить его, совершила бандитское нападение на адвокатскую контору демократического профсоюза на улице Аточа и злодейски убила находившихся там пятерых адвокатов-коммунистов. Фильм демонстрировался в Советском Союзе, в 1979 году был удостоен главного приза XI Московского кинофестиваля.

Бардем анализирует почву, на которой произрастает фашизм, корни этого чудовищного исторического явления; вот почему «Семь дней в январе» — это прежде всего гневный антифашистский памфлет, но это и утверждение единства всех прогрессивных сил, которые способны воспрепятствовать возврату страны к прошлому.

«Могу сказать, — говорит о себе Бардем, — что коммунистом я стал раньше, чем режиссером. В годы гражданской войны я восхищался теми, кто, обрекая себя на лишения, подвергая свою жизнь опасности, думает о других, стремится защитить их. Я до сих пор благодарен отцу за то, что 14 апреля 1931 года, в день провозглашения Республики, он привел меня, девятилетнего мальчугана, на площадь Пуэрта дель Соль, где я увидел народный праздник, ликование простых испанцев, увидел то, что сейчас называют «народ на улице».

К рассказу Бардема можно добавить, что в юном возрасте он уже знал о революции в России, о Ленине, познакомился с произведениями Маркса и Энгельса. Все это вместе взятое и положило начало формированию его политических убеждений. В начале 1939 года он получил билет члена организации «Объединенная социалистическая молодежь Каталонии».

В апреле 1939 года Франко захватил власть в Испании, и в стране установилась жестокая диктатура. Все прогрессивные организации

были объявлены вне закона. Наиболее жестоким репрессиям подверглись коммунисты, которые вынуждены были уйти в глубокое подполье. Но именно в эти годы Хуан Антонио Бардем и его товарищи пытаются установить связь с руководством Мадридской организации компартии и вступить в нее. «Когда одно упоминание о компартии каралось тюремным заключением, — вспоминает Бардем, — а контакт с коммунистами — смертной казнью, мы, группа комсомольцев, распространяли листовки, искали различные пути, которые привели бы нас в партию. В 1943 году нам удалось это сделать, и с тех пор я считаю себя членом Коммунистической партии Испании».

С той поры прошло сорок лет. За это время в жизни режиссера-коммуниста случалось всякое, но он ни разу не пожалел об однажды избранном пути.

●

Рядом с наступательным политическим кинематографом Бардема в конце 70-х годов с новой силой проявилась и другая, важная для испанского кино тенденция, представленная лентами, исследующими драматически сложные, конфликтные отношения личности и буржуазного общества. Острая социально-критическая направленность отличает такую, например, картину, как «Девушка в золотых штанишках» режиссера Висенто Аранда, ставшую заметным явлением в современном испанском кино.

В основу фильма положен одноименный роман популярного в стране писателя Хуана Марсе. Герой его, Луис Форест, — сын республиканца, погибшего на фронте гражданской войны, — предает память отца, идеалы, которым тот посвятил свою жизнь, и переходит на службу к франкистам. Он получает солидный пост в одном из государственных учреждений, женится на девушке из богатой семьи. Проходят годы, и Луис Форест пытается оправдаться, пишет мемуары, действуя по правилу «есть вещи, о которых человек должен поторопиться рассказать сам, не дожидаясь, пока ему начнут задавать вопросы». Оппонентом героя выступает его молодая племянница Марианна, которой он доверяет править свои мемуары. Она разбивает искусственную конструкцию Фореста и доказывает, что вся жизнь его была сделкой с совестью во имя собственной выгоды. Социальный конформизм делает человека подлецом и предателем, обрекает его на бесчестье — таков суровый приговор авторов фильма.

Сравнительно недавно в кинотеатрах Мадрида демонстрировался фильм известного испанского режиссера Хайме Камино «Набат», который также исследует проблему «личность — общество». В нем рассказывается о судьбах двух друзей, работающих на большом современном предприятии. Вся их жизнь укладывается в жесткие рамки «дом — завод — дом». Существование их похоже на однообразную, изматывающую работу на конвейере. Один из героев умирает от инфаркта. Эта смерть переворачивает жизнь его товарища. Он впервые всерьез задумывается о том, что происходит с ним и вокруг него, понимает: так жить дальше нельзя. Он пытается бежать из этого страшного мира, укрыться от его жестокости. Но все попытки заканчиваются неудачей...

Критики упрекали фильм Хайме Камино в некоторой литературности, отмечали неубедительность отдельных эпизодов. Возможно, подобные претензии не лишены оснований. Но атмосфера безысходности и отчаяния, царящая в буржуазном обществе, пленниками которого оказались оба главных персонажа ленты, передана на экране точно, позиция режиссера выражена определенно.

В ряде испанских фильмов последнего времени аналогичная проблематика анализируется в несколько ином аспекте. В частности, в картине режиссера Антонио Хименеса «Семейный портрет», поставленной по повести известного испанского писателя Мигеля Делибеса, рассматривается ситуация, в которую попадает человек, пытающийся в условиях острейшей борьбы сохранить непричастность, остаться сторонним наблюдателем.

Герой фильма, владелец небольшого завода Сесилио Рубес, после установления республики сотрудничает с новой властью, потом ему приходится доказывать свою лояльность франкистам, которые ему так же чужды, как и рес-

*«Опера прима», режиссер Фернандо Труэбо*

публиканцы. Наконец он осознает необходимость пристать к какому-то берегу. Но уже поздно...

Актуальность «Семейного портрета» заключалась прежде всего в том, что он вышел на экраны в начале 1977 года, когда в Испании шло резкое размежевание политических и социальных сил, когда перед каждым испанцем стоял вопрос: «С кем ты?» Фильм как бы напоминал о тщетности попыток сохранить нейтралитет в условиях открытой классовой борьбы, показывал пагубность «тактики компромиссов».

●

Процесс демократизации, начавшийся в стране во второй половине 70-х годов, благотворно повлиял на испанское кино и еще в одном отношении: в это время в национальной кинематографии начинает активно работать довольно большая группа демократически настроенных молодых режиссеров. Как отмечал Луис Гарсиа Берланга, их «объединяет стремление делать кино более свободное, более раскованное, чем делали мы в свое время». Смена поколений происходит в русле широкого процесса социально-политической перестройки испанского общества. «Этот процесс,— говорил Берланга,— несмотря на всю его сложность и противоречивость, означает важный этап в истории Испании, и он не мог не сказаться на ситуации в искусстве в целом и в кино в частности». Фильмы, создаваемые молодыми режиссерами, отличает прежде всего стремление смелее поднимать больные общественные вопросы, глубже анализировать причины социальной несправедливости.

Наглядно проявились эти тенденции в двухсерийной документальной ленте режиссеров Сесилии и Хосе Бартоломе «После...». Название фильма говорит само за себя. Фильм построен в форме киноинтервью с различными лицами. Перед съемочной камерой проходят рабочие и крестьяне, крупные предприниматели и государственные чиновники, лидеры политических партий и профсоюзные деятели, люди интеллектуального труда. И каждый из них дает свою оценку периоду правления каудильо и таким явлениям, порожденным франкизмом, как рост безработицы, политический терроризм, обнищание деревень, инфляция моральных ценностей. Ответы на поставленные вопросы, реплики и монологи персонажей позволяют представить внутриполитическую и экономическую обстановку в послефранкистской Испании, вскрывают причины социального неблагополучия, указывают на его виновников и намечают пути решения существующих проблем.

Рядом с этой лентой можно поставить работы Мануэля Гутьерреса Арагона «Черная стая» — о тех, кто выступает против оздоровляющих перемен, «Опера прима» Фернандо Труэбо — об участии молодежи в строительстве новой Испании, а также некоторые другие.

Как и их старшие коллеги, молодые режиссеры испанского кино уделяют в своем творчестве значительное внимание проблеме взаимоотношений личности и общества.

На Московском фестивале 1981 года с успехом демонстрировался фильм Пилар Миро «Гарри Купер, который на небесах» (Мерседес Сампьетро, снявшаяся в главной роли, получила высшую актерскую награду нашего киносмотра).

...У Андреа, так зовут героиню ленты, есть работа, квартира, муж, друзья. Но вот молодая женщина попадает в беду и оказывается абсолютно одинока. Героиня в отчаянии. Не зная, куда себя деть, она начинает машинально перебирать старые письма, пожелтевшие фотографии, открытки, различные вырезки из газет. Невольно ее взгляд задерживается на снимке Гарри Купера, известного голливудского актера. Андреа внимательно всматривается в лицо человека на фотографии — и вдруг ей кажется, что актер ободряюще улыбается. Андреа, в свою очередь, улыбается ему и чувствует некоторое облегчение. В окружающем Андреа мире единственный, кто в состоянии ей посочувствовать и ободрить ее, — Гарри Купер, который давно уже на небесах...

*«Национальное достояние», режиссер Луис Гарсиа Берланга*

До этого фильма Миро сняла «Преступление в Куэнке» (1979). При кажущемся различии обе ленты объединяет тема столкновения личности с бездушным обществом. В основу «Преступления в Куэнке» положены действительные события. По ложному доносу гражданские гвардейцы (сельская жандармерия) арестовала двоих крестьян. Под пытками арестованные сознаются в несовершенных ими преступлениях. Как отметил критик Раймундо Самурадо, картина снята в жесткой манере. Но жесткость эта, подчеркивает он, вполне оправдана, поскольку «жесток тот мир, в котором мы живем, жесток своей несправедливостью, отсутствием каких-либо гарантий, защищающих достоинство человека». В столкновении с таким обществом, продолжает критик, личность неизбежно проигрывает, так как это обусловлено самой природой общественных отношений.

Фильм «Преступление в Куэнке» был положительно оценен национальной критикой. Не обошла вниманием этот фильм и цензура, усмотревшая в нем «тенденциозность» в освещении событий. В результате «Преступление в Куэнке» стало первой кинолентой, запрещенной в послефранкистской Испании. Только благодаря широкой, продолжавшейся несколько месяцев кампании протеста против подобных мер, в которой приняли участие более двухсот прогрессивных писателей, актеров, режиссеров, политических деятелей и журналистов, запрет на демонстрацию картины был снят.

Как должно быть ясно из сказанного выше, молодые мастера играют важную роль в укреплении демократических тенденций в кинематографии сегодняшней Испании, но все же, как мне кажется, еще рано говорить, что именно они задают в ней тон. В новых ус-

*«Кузина Анхелика», режиссер Карлос Саура*

ловиях, характерных для нынешней Испании, старшее поколение кинематографистов переживает «вторую молодость»...

О творчестве Хуана Антонио Бардема здесь уже было сказано. Отдельного разговора заслуживает и другой ветеран испанского кинематографа — всемирно известный режиссер Луис Гарсиа Берланга. Как писал в журнале «Камбио-16» критик Хосе Луис Рубио, «Луис Гарсиа Берланга, пожалуй, один из немногих испанских киномастеров, кто заслужил того, чтобы фигурировать в национальной энциклопедии». Берланга более тридцати лет работает в кино, его имя неотделимо от киноискусства Испании. В 1980 году среди критиков и искусствоведов проводился опрос с целью выявить десять лучших испанских фильмов, созданных за последние сорок лет; в эту десятку вошли четыре ленты Берланги, а «Палач», хорошо известный нашим зрителям, был признан лучшим фильмом за всю историю испанского кино.

Можно без преувеличения сказать, что главным «действующим лицом» фильмов Берланги является смех. В одних картинах — это смех грустный, в других — ироничный, в третьих — беспощадно издевательский. Не случайно газета «АБЦ» как-то писала, что «Луис Гарсиа Берланга первым заставил нас смеяться над нашими недостатками, но вместе с тем своими фильмами он показал зарубежному зрителю сложность испанского национального мировосприятия».

Эти отличительные свойства таланта Берланги с наибольшей отчетливостью проявились в последних его работах — «Национальное ружье» и «Национальное достояние».

В фильме «Национальное ружье» (вышел на экраны в 1978 году) режиссер показывает франкистскую Испанию, агонизирующую, но еще пытающуюся «сохранить лицо» и свое место в истории. Действие ленты разворачивается на охоте в одном из заповедников для привилегированных охотников. (Охота была не только любимым и практически единственным развлечением Франко, но и местом, где нередко решались проблемы государственной важности. — *А. М.*) В заповеднике собрались те, кто олицетворяет франкизм и является опорой Франко. Здесь и распутный, циничный министр, которому далеки не только проблемы страны, но и возглавля-

емого им ведомства, и какой-то нелепый маркиз со своим отпрыском, и похотливый монах, и глупый генерал, и продажный предприниматель... Режиссер показывает каждый персонаж отдельно в различных сценах, а в результате на экране складывается гротескная картина испанского «высшего света» времен франкистской диктатуры на этапе окончательной деградации, полного загнивания.

Фильм «Национальное ружье» прошел по экранам страны с небывалым успехом: в течение трех лет (что само по себе говорит об устойчивом интересе зрителей к недавнему прошлому страны) он возглавлял списки наиболее посещаемых испанских кинолент.

Два года спустя Берланга сделал «Национальное достояние» (картина демонстрировалась вне конкурса на XII МКФ в Москве). Этот фильм стал как бы продолжением ленты «Национальное ружье»; оба произведения объединили не только общая сюжетная линия, но и некоторые действующие лица, вновь появляющиеся на экране. Как в «Национальном ружье», так и в «Национальном достоянии» Берланга с присущим ему сарказмом высмеивает разлагающуюся испанскую аристократию, наглую алчность выскочек, пронырливость временщиков, пытающихся приспособиться к новой действительности и урвать себе кусок пожирнее.

Обращаясь к творчеству мастеров старшего поколения, нельзя обойти молчанием Карлоса Сауру, первого лауреата национальной премии в области кино, учрежденной в 1980 году.

Подобно Бардему и Берланге, Карлос Саура впрямую касается в своих работах проблем политического характера, которыми живет сегодняшняя Испания. «Я стараюсь внимательно наблюдать за всем, что происходит вокруг меня,— заявил однажды режиссер журналистам,— и выражать протест против несправедливости с помощью доступных мне средств».

Саура снял шестнадцать фильмов, и практически в каждом из них — в той или иной степени — находит отражение внутриполитическая жизнь страны. В частности, ленты «Выкорми воронов», «Сад наслаждений», «Кузина Анхелика» и ряд других, направленных против франкизма как испанской разновидности фашизма. Недаром многие работы Сауры были запрещены во франкистской Испании, что, однако, не помешало их успеху за рубежом. Картины режиссера были лауреатами международных фестивалей в Венеции и Канне.

В послефранкистской Испании Карлос Саура ставит фильмы, в центре которых — острые, актуальные социально-политические вопросы. Так, картина «Завязанные глаза» (1978) выражает гневный протест против подавления личности в капиталистическом обществе, против пыток и политического террора, выступает в защиту демократии. Фильм вышел на экраны в то время, когда страна была охвачена движением в поддержку требований об амнистии политическим заключенным; примечательно, что замысел его родился у режиссера в 1977 году, когда Саура принимал участие в работе международной конференции, расследовавшей факты жестокого обращения с узниками, осужденными за политическую деятельность, в одной латиноамериканской стране с диктаторским режимом, а также в Испании при Франко. В картине «Скорей, скорей...» (1980) режиссер исследует проблему преступности среди молодежи современной Испании, положение молодых испанцев в обществе, рассказывает о трудностях, с которыми они сталкиваются, вступая в самостоятельную жизнь...

Заметным явлением в кинематографической жизни страны стала и работа Сауры «Маме исполняется сто лет» (1979). Почти все герои этого фильма знакомы зрителю по прежней ленте режиссера «Анна и волки» (1974), в которой рассказывалось о богатой провинциальной семье, о сложных взаимоотношениях в ней. Героине фильма исполнилось сто лет (главную роль блестяще сыграла одна из лучших испанских актрис Рафаэла Апарисио), по этому поводу в дом съезжаются дочери, сыновья, внуки. Однако день рождения превращается в открытое столкновение двух враждующих кланов, на которые давно разделилась семья. Основная причина

раздоров — намерение членов семейства разделить наследство живой матери, перестроить поместье.

Оценивая эту работу Карлоса Сауры, печать отмечала, что многие проблемы, поднятые в ней, чрезвычайно важны для современной испанской действительности. Здесь и положение женщины, ее стремление к равноправию, и распад патриархальной испанской семьи, и конфликт поколений...

●

Разумеется, было бы неверным считать, что современное испанское кино представлено только перечисленными выше именами и фильмами. Волна секса, насилия, террора, захлестнувшая экраны Запада, естественно, не могла обойти и Испанию. «Испанская культура, — писал критик Р. Конте, — сегодня агонизирует между политикой и коммерцией». В большой степени это расплывчатое, но не лишенное смысла замечание относится к кино. Учитывая, что во времена франкизма в Испании существовала система строгих (порой нелепых) моральных запретов, которая вскоре после смерти каудильо была незаметно предана забвению, проникновение эротики в кино ощущается здесь больше, чем в некоторых других странах. Так, из 48 фильмов, выпущенных на экраны в 1979 году, 36, по мнению критиков, не имеют оснований рассматриваться как искусство и являются самой настоящей кинохалтурой, граничащей с порнографией. Это объясняется, в частности, и тяжелыми экономическими условиями, в которых находится национальная кинопромышленность.

Выступая в Международном университете имени Менендеса и Пелайо в городе Сантандере, Луис Гарсиа Берланга отмечал, что испанский кинематограф, образно говоря, сидит на голодном пайке. «Кинематограф у нас не национализирован, — напомнил режиссер, — а это значит, что деньги на съемки могут дать только продюсеры, которые норовят истратить на картину поменьше, а заработать на ней побольше. Подобное положение приводит к тому, что режиссер, стремясь получить необходимые средства, подстраивается под продюсера, отказывается от первоначального замысла и идет на создание фильма, ущербного и в художественном и в социальном отношении».

*«Анна и волки», режиссер Карлос Саура*

Демократическая общественность с тревогой отмечает, что в последнее время наблюдается тенденция к постоянному увеличению числа зарубежных фильмов в испанском прокате, главным образом американских, которые буквально наводнили страну. Только за последние десять лет в Испанию был импортирован в общей сложности 3331 фильм иностранного производства. В 1979 году, например, в стране демонстрировалась 641 картина;

48 из них — испанские, 199 — американские, 109 — итальянские; остальные распределились между 23 странами.

Такое положение объясняется как существовавшими до последнего времени законами, так и тем, что практически все прокатные компании в стране контролируются американским капиталом.

Как правило, зарубежные фильмы (и вновь это в большей степени касается американских), попадающие на экраны Испании, не отличаются ни мастерством, ни тематическим разнообразием. По данным газеты «Паис» в 109 из 199 американских лент, демонстрировавшихся в Испании в 1979 году, превалируют насилие, секс, террор. Тем не менее, благодаря вниманию критики и рекламе (чего лишены многие фильмы национального производства), а также в силу того, что они демонстрируются в лучших кинотеатрах, зарубежные кинокартины более посещаемы, чем испанские. В 1976 году, например, в кассы кинотеатров страны поступило свыше 14 миллиардов песет; более десяти миллиардов из этой суммы было выручено от проката зарубежных фильмов. Кроме того, в последние годы в Испании уменьшилась посещаемость кинотеатров. Все это вместе взятое привело к свертыванию национального кинопроизводства и безработице среди режиссеров, актеров, технического персонала; 80 процентов из них либо вообще не имеют работы, либо перебиваются случайными заработками.

Под давлением демократических партий бывшее правительство Союза демократического центра в 1977 году было вынуждено принять декрет, обязывающий все без исключения кинотеатры страны 120 дней в году демонстрировать испанские фильмы. Однако этот декрет просуществовал недолго: киномагнаты оказались сильнее, и в начале 1980 года они добились его отмены. Тогда же было принято специальное положение, предусматривающее, что каждый кинозал на пять зарубежных лент обязан показывать одну национальную, но и оно не всегда выполняется...

В последнее время становится все более очевидной еще одна трудность, мешающая развитию испанского кино, и в первую очередь демократического по своей направленности. Речь идет об «экономической цензуре», то есть о таком положении, когда проекты, обещающие появление остросоциальной картины, не получают финансовой поддержки в виде государственной субсидии, а некоторые серьезные кинопроизведения игнорируются прокатчиками. Так произошло, к примеру, с фильмом Руиса Вергары «Росио», в документальной форме рассказавшим о нынешней ситуации в андалузской деревне...

Конституция страны гарантирует каждому испанцу свободу слова, однако оговаривает, что эта свобода должна осуществляться в рамках соответствующих законов. Но законы эти до сих пор не выработаны! Зато существуют всевозможные военно-юридические кодексы, декреты, положения франкистских времен, которые, как это ни парадоксально, и определяют ситуацию в печати, в искусстве, в том числе и в кинематографии.

В декабре 1982 года к власти в стране пришло правительство Испанской социалистической рабочей партии, одержавшей убедительную победу на внеочередных парламентских выборах.

В программных документах правящей партии по различным аспектам социально-политической жизни страны отмечается, что Испанская социалистическая рабочая партия намерена пересмотреть не только различные законы и декреты, но даже некоторые положения конституции, если в этом возникнет необходимость, с тем чтобы привести их в соответствие с сегодняшними общественными потребностями. В частности, предусматривается пересмотреть законоположения, определяющие политику в области искусства и, конечно, кино. Остается надеяться, что эти меры обеспечат новые позитивные импульсы для развития испанской кинематографии, которая вместе со страной переживает сегодня сложный этап своей истории.

*Интервью «ИК»*

*Джоан Харви*

# Человек, говорящий правду

*Джоан Харви*

Убежденность и решительность этой хрупкой, миниатюрной женщины поразительны. Ее внутренняя сила, цельность натуры покоряют. При этом она скромна до застенчивости, хотя открыта и естественна. Вся энергия, все усилия направлены к осуществлению главной жизненной задачи, как она ее понимает, — сделать все, что возможно, чтобы предотвратить гибельную для человечества ядерную войну. Этой цели она, Джоан Харви — американская писательница, актриса, режиссер — и посвятила свое творчество.

На XIII Московском кинофестивале Харви показала новую документальную ленту «Америка от Гитлера до ракет МХ», замечательный по своей исторической ценности документ. Название фильма точно формулирует самую суть авторского замысла: беспощадно обвиняя внешнеполитический курс нынешних американских руководителей, авторы обнажают глубокие внутренние связи между тем, кто почти полвека назад вверг человечество в пучину мировой войны, и теми, кто сегодня создал угрозу уничтожения жизни на нашей планете, кто пытается путем наращивания военной мощи решить в свою пользу глобальные проблемы эпохи. Осознание этих связей, того страшного зла, что стоит за ними, и питает пафос работы Джоан Харви, которая предоставила в картине слово серьезным и честным своим соотечественникам. Их свидетельства и высказывания легли в основу фильма. Режиссер со всей отчетливостью дает понять, что правящие круги США не выражают интересы и чаяния народа, обмануть который невозможно, сколь бы труден и долог ни был его путь к правде.

К пониманию важности социальной роли искусства Джоан Харви пришла не сразу, пришла из мира, далекого, казалось бы, от бурь политической борьбы. И в этом смысле творческая судьба ее в чем-то типична, похожа на судьбы многих деятелей современного театра и кино США, решительно вставших в ряды тех, кто протестует против политики милитаризма и агрессии.

Джоан родилась в Голливуде, провела здесь

детство и юность — ее отец был продюсером. Но из «кинематографического» детства запало в память, по собственному ее признанию, вот что: она стала свидетельницей «суда над Голливудом», когда в конце 40-х годов многие выдающиеся мастера американского кино предстали в качестве обвиняемых перед «Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности». Сотни людей тогда остались без работы, оклеветанные, растоптанные. По словам Харви, впечатления тех лет очень многое определили в ее духовном становлении, стали как бы толчком для развития ее гражданского сознания.

Уехав в Нью-Йорк, Джоан стала актрисой, начала сниматься на телевидении. В 60-х годах играла на Бродвее, потом вернулась в Голливуд, снялась здесь в нескольких боевиках.

— ...И я начала чувствовать себя несчастной, — вспоминает Джоан. — Был успех, большие гонорары — ведь в Америке это считается главным критерием счастья, была веселая, легкая, беззаботная жизнь в окружении беззаботных и веселых людей. Но это была какая-то ненастоящая жизнь — жизнь, искусственно изолированная от того, что происходило в реальном мире. Все творческие усилия, все средства экрана были поставлены на службу единственной цели — сделать вид, что все идет хорошо, все «о'кей», и уверить в этом зрителей. Такая установка только на первый взгляд далека от политики. На самом деле в ней выражен социальный, политический заказ власть предержащих: заставить людей быть довольными окружающей действительностью, которая становится страшнее день ото дня. От этой лжи я и стала ощущать себя несчастной — я глубоко страдала от невозможности воплотить в своем творчестве подлинные чувства и мысли человека, от осознания того, что искусство перестало быть учителем. И я бросила все это, уехала в Нью-Йорк, закончила школу, затем поступила в университет, после университета продолжала заниматься наукой — философией и психологией. Стала матерью — сейчас у меня уже семеро детей.

В 1973 году мне предложили возглавить Политический театр, с тех пор я в нем и работаю. Это небольшой — в зале 210 мест — внебродвейский театр. Все 250 участников нашей труппы где-то работают, а театру отдают свое свободное время. Среди наших актеров и водители автобусов, и официанты, и музыканты...

Темы наших спектаклей всегда впрямую связаны с событиями общественной и политической жизни США. Со сцены театра звучат гневные слова протеста: мы разоблачаем империализм, мы клеймим позором государственный строй, который питает нищету и бесправие, уродливые социальные различия, отчуждение между людьми, расизм и насилие.

Шло время, и внезапно для нас стала очевидной еще одна и, пожалуй, самая страшная проблема — проблема ядерной войны. Я говорю: «Внезапно», потому что это действительно так — довольно долго почти никто из американцев не осознавал, насколько реальна эта опасность. С помощью книг и фильмов нас вводили в заблуждение, дезинформировали. Произведения, которые могли показать, какую угрозу представляет для мира, для жизни человечества наращивание ядерного военного потенциала, постепенно исчезли из библиотек. Нам внушали, что она нам очень нужна, просто необходима, эта ядерная энергия, нам твердили, что мы в опасности, что гонка вооружений — это единственный путь к нашему спасению. Но вот начиная с 1979 года активизировалась широкая кампания протеста против ядерного вооружения. Только теперь стало совершенно ясно — правда, к сожалению, далеко не всем, — что деятельность американского правительства направлена на то, чтобы использовать атомную энергию в интересах агрессии, создавать все новые и новые виды оружия нападения, готовя массовое уничтожение народов Земли.

И мне показалось важным использовать сцену для того, чтобы помочь людям прийти к пониманию опасности, грозящей всему человечеству, самому существованию жизни. Тогда же, параллельно с работой в театре, я сделала свой первый фильм. Мы подумали: если театр может найти путь к сердцам многих, то кино

способно беспредельно расширить круг наших потенциальных единомышленников.

Этот мой фильм назывался «Мы — подопытные морские свинки». В основу его легла такая история. В 1979 году на одном заводе, в трех милях от Харрисберга, произошла утечка радиоактивных веществ. Мы поехали туда (Харрисберг — большой город, столица штата Пенсильвания), говорили с людьми, увидели страшные последствия аварии: у матерей рождались мертвые дети, гибли животные... Одновременно с работой над картиной я написала об этом пьесу, которую поставила в театре.

*— Я знаю, что это не единственная ваша пьеса...*

— Да, для нашего театра я написала много пьес...

Мы играем шесть вечеров в неделю; три вечера идут политические пьесы, три — музыкальные шоу, комедии, концерты рок- и кантримузыки и т. п. Но и все эти музыкальные представления пронизаны политическими мотивами, каждая песня, звучащая со сцены, несет идеи, популяризации которых служит наш театр.

Раз в месяц мы обязательно собираемся все вместе, разбиваемся на несколько групп и пишем. Потом снова встречаемся и показываем, что сделано: небольшие сценки, песни, стихи на темы, которые «подсказывают» газеты, — политика Рейгана, положение в Никарагуа или на Ближнем Востоке. Вокруг нас часто происходят такие отвратительные вещи, страну потрясают столь чудовищные, уродливые конфликты, что нам нелегко бывает найти для всего этого материала сценическую форму. Мы понимаем, что нередко говорим зрителям слова, которые им слышать неприятно, показываем им то, что неспособно развлечь или развеселить, даже, может быть, причиняем людям, собравшимся в зале, боль. Мы идем на это вполне осознанно — и они приходят снова и снова, значит, им это нужно: нужно, чтобы задевало за живое.

Работать нам чрезвычайно трудно — у нас почти нет средств. В Соединенных Штатах нет денег на политический театр.

*— Образовался ли у театра за эти годы свой круг зрителей?*

— Наши спектакли ежегодно собирают по двенадцать тысяч зрителей. Иногда приходит очень много народу, иной раз в зале сидит несколько десятков человек. Чаще всего это студенты, учащиеся колледжей. Им очень интересна, по их собственным словам, политическая, идеологическая направленность наших спектаклей. Многие становятся настоящими друзьями театра.

*— А простые люди, рабочие, приходят?*

— Мы всячески стремимся привлечь их к театру, распространяем билеты в рабочих районах, приглашаем детей из рабочих семей на бесплатные утренники, завязываем контакты с профсоюзами — наиболее демократическими. Однако так сложилось, что в Америке люди далеко не из всех социальных групп ходят в театр. Сломать эту традицию очень непросто. Мы даже церковь привлекаем в посредники. Ведь сейчас и внутри американской церкви крепнет направление, критически относящееся к политическому и экономическому курсу США и резко выступающее против него. Это движение имеет огромную поддержку в среде простых американцев, в частности рабочих. Популярны в народе имена многих духовных лиц, проявивших особое мужество в борьбе с реакцией: их преследуют, бросают за решетку, но они продолжают сражаться открыто, с церковной кафедры разоблачают курс Рейгана. И вот они, эти прогрессивно мыслящие служители церкви, очень поддерживают Политический театр, приходят к нам на спектакли, приводят прихожан. Кроме того, наша работа вызывает особый интерес у представителей неимущей и малоимущей части нью-йоркского цветного населения, преследуемых государством — за цвет кожи, за политические убеждения.

Участвуя в антиядерной кампании, мы не только играем спектакли: мы выходим на улицы Нью-Йорка, исполняя под гитары антивоенные песни собственного сочинения, обращаемся к индейцам, к неграм, к эмигрантам из разных стран света.

*— Ваш театр не единственный театр подобного рода в Соединенных Штатах?..*

— Да, таких несколько. Например, «Лейбор-тиэтр» в Нью-Йорке. Наш театр отличается от них тем, что это репертуарный театр. Кроме того, мы ставим спектакли по пьесам, написанным нами самими, по «журналистским пьесам», как я их называю. Это пьесы-репортажи, оперативно отражающие события, проходящие в действительности. Правда, что-то похожее делают еще театры в Сан-Франциско и в Майами.

*— Вернемся к вашему фильму «Америка от Гитлера до ракет МХ». Как связан он с вашими спектаклями, с той первой документальной лентой, снятой в 1979 году?*

— Все эти работы для меня связаны самым тесным образом: все, что я делаю, — неважно, на сцене или на экране — рождено моими политическими убеждениями и убеждениями моих товарищей, которых, как и меня, не оставляет тревога за будущее человечества, за продолжение жизни на Земле. После первого нашего фильма мы узнали много нового о внешней политике США, о той опасной роли, которую играет Америка на международной арене. Раньше у нас не было обо всем этом столь четкого представления, как теперь, многие думали: каждые четыре года или каждые восемь лет вместе со сменой администрации происходит и смена курса. А потом мы поняли: руководители приходят разные, они могут резко критиковать друг друга, и тем не менее они все идут одним курсом. Политика страны не меняется, и у истоков ее по-прежнему стоят те финансовые магнаты и монополии предвоенных лет, что тайно сотрудничали с Гитлером и помогали ему подготовиться к войне в Европе. У разных администраций бывают разногласия по частным, локальным вопросам, но в главном путь, который они навязывают своим избирателям, — это путь от Гитлера до современных ракет МХ. Они-то сами отлично это знают. Все это я и хотела показать на экране. Сказать людям то, что они должны знать, раскрыть им глаза на источник их несчастий. И собираюсь продолжать это делать.

*— О чем будет ваш новый фильм?*

— Я хочу рассказать в нем о нескольких представителях самых разных социальных слоев нашего общества, посвятивших свою жизнь борьбе за демократию и свободу, против ядерной угрозы миру, которую несет политика США. На этот замысел меня натолкнула реакция американских зрителей на нашу ленту «Америка от Гитлера до ракет МХ». Многие подходили ко мне после фильма и спрашивали почти в отчаянии: «Это все ужасно, но что же я, лично я, могу сделать? Я же один, что я могу?» И я захотела снять картину, которая показала бы людям, что может человек — один, двое, трое. Человек может все. И прежде всего — он может и должен бороться за то, что ему дорого и необходимо.

*— Я думаю, что вашему девизу, которому вы сами последовательно верны на деле, отвечает и тот необычайный взрыв общественно-политической активности в среде деятелей театра и кино США, что мы сейчас наблюдаем. Участие артистов Голливуда и Бродвея, возглавляемых Орсоном Уэллсом, в Марше мира, проходившем в Нью-Йорке в июле позапрошлого года, движение «Драматические артисты за ядерное разоружение», антивоенная деятельность Пола Ньюмена, Джоан Вудворт, Эллен Бёрстин, Гарри Белафонте, Салли Филд, Мерил Стрип и других — как вы сами расцениваете и объясняете эту во многом новую для Америки впечатляющую картину участия искусства в социальной и политической жизни?*

— То, что сегодня в моей стране артисты — независимые артисты — активно отстаивают гуманные и честные позиции (а это требует очень большого мужества), объясняется в значительной мере вот чем. Многие из них хорошо помнят — или знают по рассказам — вторую мировую войну и то, что фашизм сделал с Европой, какую трагедию принес он всем народам, в том числе и немецкому. Настоящие ху-

дожники не хотят, чтобы их соотечественники превратились в убийц. Они не хотят, чтобы единственной заботой человека стала забота о том, чтобы выжить, — выжить любой ценой.

Участники этого антивоенного движения не просто разглагольствуют — они действительно идут на большие жертвы. Эдвард Эзнер, например, президент Национальной корпорации артистов, потерял все: место, положение, телевизионное шоу, которое он вел, он не получает ролей... И все мы сегодня поставлены перед выбором: ведь быть честным — это значит обречь себя на трудную жизнь. Совсем недавно Пол Ньюмен выступал по телевидению и говорил, что именно наша страна должна изменить курс, должна отказаться от политики «первого удара», что существующий курс ориентирован вовсе не на оборону. Не всем по душе пришлась та суровая правда, которую он обнажил перед многомиллионной аудиторией. Недаром, видимо, у нас многие считают, что самый надежный способ добиться симпатии публики в подобных выступлениях — это обвинять в гонке вооружений правительства СССР и США, избегая ставить вопрос прямо и нелицеприятно. Стало правилом умалчивать также о том, как сильно в советских людях стремление к миру, как велика их готовность идти на мирные соглашения, жить в дружбе с народами других стран. Пол Ньюмен бросил смелый вызов обывательской слепоте, страху и лжи, а не только официальной пропаганде.

Надо сказать, что фронт солидарности с людьми честными и мужественными в последнее время ширится. И что особенно важно, за счет молодежи. Сейчас американцы по-новому осознали свою роль и место в обществе. Миллион моих соотечественников вышел и на упомянутый Марш мира. Конечно, не все его участники уже поняли, что главное препятствие для установления прочного мира — это позиция США, которая должна быть полностью пересмотрена. Однако все они уверены, что нам следует отказаться от использования ядерного оружия, что никакой «ограниченной» ядерной войны быть не может.

Сегодняшняя политическая ситуация убеждает все большее число деятелей искусства в том, что молчать нельзя. Актеры порой любят повторять: «Я говорю только те слова, которые дал мне драматург». Но в моей стране актеру этого должно быть недостаточно — произносить текст, написанный автором. Сейчас надо говорить свои собственные слова. Молчание опаснее всего. Я не разделяю настроений безнадежности, безысходности. Я верю, что мир можно изменить к лучшему. Многое, очень многое в наших руках.

●

...Я машинально перевожу взгляд на небольшие, хрупкие руки Джоан Харви. И в контрасте с внешним впечатлением рождается мысль: да, действительно, эти руки могут сделать немало.

*Интервью вел Л. Велехов*

*Зарубежный фильм на нашем экране*

*Елена Давыдова*

# В пути

«АНДЖЕЛА ЕДЕТ ДАЛЬШЕ» («ANGELA MERGE MAI GEPARTE»)
Автор сценария Ева Сырбу. Режиссер Лучиан Брату. Оператор Ангел Дека. Художник Доду Бэлэшою. Композитор Мариус Дейку. Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).

Некая последовательная непритязательность характеризует этот фильм румынских кинематографистов. Вот героиня, Анджела (замечательная работа Дорины Лазэр, известной актрисы театра и кино), она — водитель такси. Профессия не слишком женская, но почему бы и нет? Спокойное, грубоватое лицо, крупные руки, слегка отяжелевшая фигура — сорок лет. Сдержанна, но может и пошутить с пассажиром, а на крайний случай — под рукой гаечный ключ. Трудная работа? Нет, обычная.

Ждем фиксации, подсказки. За этим — жизненная драма? Да нет вроде никакой драмы. Показная легкость при внутреннем напряжении? Но и напряжение невелико: у Анджелы хорошая, ненапряженная улыбка. Обычная жизнь, нормальная работа. Нет, что-то за этим кроется. Еще манок: одинока, развелась с мужем — сильно пил. Очерк социальной проблемы «судьба эмансипированной женщины»? Нет, и этого нет. Быть может, такси — лишь удачный посредник, и мы увидим жизнь современного города в вертикальном разрезе? Но пассажиры случайны и отнюдь не типажны ни в социальном, ни в психологическом отношении; и сам Бухарест мы не разглядим толком — все из окна быстро движущейся машины, на уровне цокольных этажей. Может быть, нам покажут производственный фильм: карданы, покрышки, таинство профессии? Нет, автомобиль даже не сломается ни разу.

Анджела все ездит; один, другой пассажир, молодая женщина с ребенком вдруг заплакала на заднем сиденье. «Ты чего?» — но вот уже вместо нее сидит полупьяный мужик и не помнит, куда ему ехать. Доехал или нет — не знаем; на его месте — третий. Неореализм в его современном качестве? Но где тогда эстетизация жизненной изнанки, где физическая реальность в ее торжествующей полноте, где поток жизни? Здесь только автомобильный поток. Быть может, эти разрозненные эпизоды, часто без начала, с оборванным концом, показанные поспешно и невнимательно,— все это есть некая преамбула к тому главному, что произойдет дальше? Нет, нет и нет. Фильм скромно, но последовательно отмечает все жанровые и стилистические ожидания, ему равно чужды и широкое эпическое дыхание, и учащенный пульс мелодрамы, создающей иллюзорный, несколько аффектированный вариант жизни; он далек и от лабораторной напряженности интеллектуального кино, и от жестоких извлечений глубинного психоанализа. Ближе всего фильм, пожалуй, к интонации очерка, репортажа. Впрочем, и здесь он ускользает от определения: для очерка он недостаточно сфокусирован на выхваченных явлениях, для репортажа — как-то «безответственно» пространен.

Фильм нанизывает случайности, как разноцветные бусины на нитку. Ведь кто такой таксист, как не искатель случая? Анджела с профессиональным тактом относится к тому, кто сядет в ее машину. Правда, если нужно — поможет, вот пригрела обиженную девчонку, устроила ее судьбу. Если пожелают — обменяется какими-то фразами, но в пределах маршрута; не заговаривают — просто молчит. Жизнь Анджелы есть цепь случайных встреч, и нет в ней ни событийности, ни закономерности, ни судьбы. Быть может, это терзает героиню? Нет, она вполне основательный, сформировавшийся человек, спокойно относящийся к жизни вообще и к своей в частности, даже если она не задалась. Разве жизнь — платье, чтобы в сорок лет перекраивать ее по-новому?

Анджела едет дальше. Что может быть кинематографичнее движения? Автомобиль — само движение. Перед нами — чистое кино: действительность, увиденная глазами водителя,

*«Анджела едет дальше», режиссер Лучиан Брату*

слегка усталыми, но всегда внимательными, вполне беспристрастными. Фильм отождествляет себя с Анджелой. Если бы она умела, то, вероятно, так и рассказала бы о себе: скупо, бегло, без рефлексии. Камера принимает ее точку зрения на жизнь: от случая к случаю. В непрерывном движении через город. В постоянной смене планов, ракурсов, масс и объемов, единственным контрастом к разнообразию которых выступает сама Анджела: крупные, спокойные планы ее лица, уверенные жесты, скупая мимика, особый, целесообразный ритм ее существования на экране. Раздражители большого города приглушены этой видимой основательностью героини, взгляд, солидарный с нею, бегло скользит по пестрому фону жизни, ухо почти невосприимчиво к посторонним шумам.

Фильм не претендует на особую проницательность по отношению к пассажирам такси, что-то характерное замечает в каждом из них, а впрочем, готов отказаться от своих наблюдений. Ведь мы порой не знаем человека, с которым провели жизнь; здесь же речь идет о минутах. Такси выхватывает пассажира не затем, чтобы узнать его историю, и уж вовсе не затем, чтобы исчерпать ее в пределах кадра, замкнув в рамку ситуации. Машина — только средство передвижения, и зрителю вместе с водителем достаются обрывки фраз, разговоры, начатые прежде, характеры, взявшие тайм-аут для доставки из одного пункта жизни в другой. Театральная сгущенность реплик чужда сугубо кинематографической стилистике этого фильма: слово здесь так же случайно, как и его носитель, — кто-то выражает себя в слове в большей, кто-то в меньшей степени, а кто-то и вовсе молчит, глядя в окошко автомобиля. Фильм не провоцирует ситуаций, не навязывает оценок, не присваивает себе право абсолютного знания экранной действительности, и в этом он тождествен своей героине. Здесь есть некое молчаливое признание приоритета жизни перед искусством: ведь, по существу, жизнь представляет тайну даже для самого активного кинематографического вторжения. В таком подходе есть, конечно, отголоски современных стилевых течений, в частности гиперреализма, но тот факт, что этим сходство и ограни-

чивается, заставляет видеть здесь не столько влияние, сколько органическое приятие традиции.

Анджела едет дальше. Жизнь как нанизывание случаев. Сюжет и с ним судьба внедряются постепенно. Монтажные метафоры маскируются ситуационными мотивировками; знаки судьбы растворены в произвольных узорах случайных событий. Бусинки одного цвета вкрапливаются в действие через большие промежутки — столь длинные, что мы забываем отметить их повторяемость. Затем чаще, чаще, и вот они текут уже почти подряд, сплошным ручейком, окрашенным в цвета надежды...

Конечно, это мужчина. Немного «демонический», в стиле Анджелиных представлений. Но Анджела далека от обольщений. Это случай, хороший, отчасти счастливый, но только случай, который скоро исчерпается. К тому же Гьюри должен ехать в Индию — завербовался на три года. Они полюбили друг друга, живут вместе, срок отъезда приближается. Старенькая мать радуется за дочку и готова провести эти три года в Доме престарелых,— но достаточно взглянуть на ее морщинистое лицо, чтобы сжалось сердце. Нет, Анджела не поедет в Индию. Она подвозит Гьюри к вокзалу: ну иди, иди. Уставилась в окошко. Пассажирка: «Свободны?» Не слышит. «Свободны, я спрашиваю?» Анджела очнулась: да, свободна.

Кто знает, какой вираж сделает полотно жизни? Дождется ли Анджела своего Гьюри, не забудет ли он ее? Любовный случай остановился на пороге судьбы. Фильм верен себе. Машина трогается с места, вливается в широкий автомобильный поток, итак — Анджела едет дальше.

Камера в первый и последний раз отпускает свою героиню так далеко, а скоро и вовсе теряет из вида ее машину. Мы бросаем на Анджелу прощальный взгляд, без ложного оптимизма, но и без надрыва. Быть может, поцелуй, которым простился с Анджелой ее возлюбленный,— и не «последний поцелуй» Анни Жирардо. Все может быть. Или не быть. Эта женщина достойна счастья, но разве создатели фильма вправе выдавать награды своей героине? Они сами отказались от этого легкого права в пользу жизни, в которой человек не исчерпывается ситуацией, судьба — случаем, а жизнь — фильмом.

Не так уж часто встречаемся мы с румынскими картинами, осваивающими материал сегодняшней действительности. Тем более отрадно, что именно эта работа румынских кинематографистов представлена на суд наших зрителей. Весь строй фильма продиктован уважительным доверием к жизни; цельность возникает из точного соотнесения смысловой задачи и художественных средств. Можно с уверенностью сказать, что от создателей «Анджелы...», от талантливого режиссера Лучиана Брату мы вправе ждать произведений, серьезно и самобытно отражающих разные грани неповторимого характера нашего современника. В таком поиске — залог движения национального кино.

*Александр Дорошевич*

# Сказки старого Бродвея

«ЧЕСТВОВАНИЕ» («TRIBUTE»)
Автор сценария Бернард Слейд. Режиссер Боб Кларк Оператор Рэджиналд Г. Моррисон. Художники Рубен Фрид, Роберт Гандлак. Композитор Кен Вэннберг. Производство «Кудос фильм продакшн» (Канада) — «Парамаунт» (США).

Бродвейский пресс-агент Скотти Темплтон попадает в больницу и, едва начав успешную атаку на одну из юных пациенток, узнает страшную истину: он смертельно болен. Тем не менее жизнелюбивый герой фильма не собирается сдаваться: миловидная Салли, даже не совсем оправившись после операции аппендицита, все-таки навещает его дома. По-

хоже, что Скотти, вопреки угрожающему диагнозу, никак не намерен менять ни свой — довольно беспорядочный — образ жизни, ни самые ближайшие планы. Он не хочет возвращаться в клинику, чтобы пройти рекомендованный врачами курс лечения. Ведь тогда он не сможет проводить время со своим двадцатилетним сыном Джадом, приезжающим в Нью-Йорк на каникулы. Джад появляется в отцовском доме (вернее, в квартире, которую на долгое время предоставил Скотти кто-то из родственников) в сопровождении своей матери, бывшей жены Скотти — Мэгги (Ли Ремик), ныне счастливо живущей во втором браке.

Сын Темплтона чист, наивен и скромен до застенчивости, у него — серьезные интересы (Джад хочет стать историком, увлекается фотографией) и несколько идеализированные представления о людях; в глубине души он тяжело переживает развод родителей. Сын — полная противоположность отцу, балагуру и выдумщику, несмотря на груз лет сохранившему увлеченную преданность «радостям жизни», к которым хотел бы приобщить и Джада, преодолев тем самым «разрыв поколений».

С этой целью Скотти устраивает Джаду «случайную» встречу с Салли. Хитрость, впрочем, быстро обнаруживается, вызвав лишь огорчение Джада, успевшего увлечься девушкой. Вскоре обида еще более усугубляется, когда сын застает обоих родителей в пикантной ситуации, не подобающей их нынешнему статусу разведенных супругов. И тогда Мэгги, щадя чувства бывшего мужа, раскрывает сыну глаза на истинное положение вещей, а Джад, уяснив, что за внешней бравадой Темплтона скрыта боль легко ранимого и любящего сердца, уговаривает отца лечь в больницу. Джад постоянно находится рядом со Скотти, помогая переносить тяготы долгого и мучительного лечения, которое, кажется, дает положительный результат. Когда же Темплтон возвращается домой, сын и многочисленные друзья устраивают ему в зале одного из бродвейских театров роскошное юбилейное чествование, завершающееся трогательным эпизодом: отец и сын, обнявшись, покидают сцену под улыбки и аплодисменты собравшихся...

*«Чествование», режиссер Боб Кларк*

Предполагается, что Скотти Темплтон, всеобщий любимец, должен понравиться и зрителю. Чем же? Похоже, прежде всего своим неистребимым юмором и остроумием, с которыми не расстается даже в самые драматичные моменты. Действительно, в речи героя одна острота сменяет другую, образуя цепочку коротких эстрадных реприз, вроде такой, например: «Вам не нравится быть писателем?» — «Нет. Мне нравится быть писателем, просто я ненавижу писать» — «Как так?» — «Понимаете, писатель должен находиться в комнате один, а я не могу без общества, как официант без публики».

Подобный обмен репликами, когда слова одного персонажа тут же должны вызывать остроумный ответ другого и т. д., характерен не столько для кино, сколько для театра,

где таким способом достигается «сценический» тонус диалога. Кстати, фильм «Чествование» и поставлен по пьесе того же названия. Написал ее канадский драматург, живущий в США, Бернард Слейд. И написал не просто для Бродвея, но в расчете на конкретного исполнителя главной роли — Джека Леммона, который после успешного выступления на сцене просто-напросто повторил роль в кино.

Последнее обстоятельство многое объясняет в фильме режиссера Боба Кларка (чье имя, впрочем, можно было бы и не упоминать, поскольку в картине, собственно, нет никакой режиссуры). Во-первых, становится ясно, почему так переигрывает Леммон, подавая каждый эпизод как небольшой сольный номер с идущей от бродвейской сценической традиции преувеличенной жестикуляцией, мимикой и постоянным акцентом на комическую сторону роли. Во-вторых, получает хоть какое-то оправдание тот факт, что характеристика ведущего персонажа выводится не из его поведения, а из реплик других действующих лиц (у протагониста просто нет на это времени — надо успеть произнести слишком много текста). Так что уверовать в талант, доброту и отзывчивость героя мы должны в основном со слов второстепенных персонажей. В-третьих, можно не принимать всерьез чисто внешнее противопоставление жизненных позиций отца и сына: «конфликт поколений» выглядит в данном случае несколько облегченным. Вот как высказывается по этому поводу сам Скотти: «Меня беспокоит Джад. Он какой-то заторможенный. В нем нет искры, свойственной юности... Единственное... что у меня хорошо получалось, — умение веселиться. Я могу научить его этому, значит, я для него что-то сделаю».

Итак, все перечисленные изъяны должны быть как бы списаны за счет издержек самого жанра «бродвейской пьесы», которая, будучи ориентирована прежде всего на основного исполнителя (с тем чтобы как можно полнее выявить его возможности), обязана быть в меру остроумной, в меру глубокомысленной, в меру трогательной, а главное — умело, профессионально соединять в себе все эти качества.

Так, в «Чествовании» тема веселого и беззаботного «savoir vivre» центрального персонажа приобретает определенную весомость и неоднозначность на фоне его смертельной болезни. Более того, мелодраматический прием не просто дополняет грустной нотой эскапады Скотти, но призван сообщить некоторую глубину побочной, по сути дела, теме «отцов и детей».

Ведь сколь ни поверхностна, развлекательна и далека от реальной жизни должна быть — по определению — «бродвейская пьеса», дух времени и его настроения обычно ощущаются в ней. Хотя бы косвенно, хотя бы намеком. Тема же «отцов и детей» — особенно в последнее время — весьма актуальна для западного искусства и западного общества, что уловил автор «Чествования», хотя он и не счел нужным сколько-нибудь серьезно ее разрабатывать. Заметим, однако, что пьеса вышла к зрителю несколькими годами раньше, чем одноименный фильм, снятый в 1980 году, — в ту пору тенденция еще не успела оформиться. А вот сегодня можно назвать уже группу картин, которые критика поспешила отнести к жанру «новой мелодрамы».

«Новой» она названа потому, что в качестве главных фигур здесь выступают не женские персонажи, к чему зритель мелодрамы был приучен издавна, а мужские. Вспомним шедший на нашем экране американский фильм «Крамер против Крамера», где увлеченная феминистской идеей реализовать себя как личность мать семейства оставляет мужа и ребенка. Муж, до того слишком поглощенный работой и самим собой, вдруг оказывается в положении хранителя домашнего очага. С этой ролью он успешно справляется, как бы заново завоевывая доверие малыша сына, сумев стать ему и отцом и матерью одновременно, то есть восстановив разрушенную было «модель» семьи.

Аналогичным образом приходится завоевывать любовь и доверие детей герою ленты «Стол для пятерых» (картина демонстриро-

валась во внеконкурсной программе XIII МКФ в Москве), взявшему их у бывшей жены на время круиза по Средиземному морю. Пока они путешествуют, приходит известие о гибели матери, попавшей в автокатастрофу, после чего отцу предстоит нелегкая борьба с отчимом за право опеки над сиротами.

В качестве примера можно было бы привести и другие фильмы, для которых общим является присутствие центрального персонажа — мужа, мужчины, отца, — попадающего в трудную ситуацию и преодолевающего ее в тот момент, когда удается восстановить или обрести заново близость с «поколением детей».

В случае со Скотти Темплтоном нам постоянно напоминают, что нынешнее положение героя «Чествования» отнюдь не соответствует его творческому потенциалу. По всем признакам Скотти — неудачник. Но когда-то он был подающим надежды писателем. Потом решил попробовать свои силы в Голливуде. Там ему не понравилось: «лицемерие, дешевка, вульгарность» (слова Темплтона). Тогда он стал продюсером, оставив честолюбивые планы заниматься настоящим творчеством. Теперь Темплтон — средней руки пресс-агент...

Легкий укол, упрек в адрес «индустрии культуры», убивающей в человеке творческое начало, почти незаметен, но зритель вряд ли должен пропустить его мимо ушей. Тем более что в другом месте Лу, ближайший друг Скотти, убеждает Джада: «Твой отец не использовал свой талант. Не умел приспосабливаться к обстоятельствам». Естественно, максималист сын понимает это по-своему — как измену призванию и, еще не зная о болезни отца, жестоко бросает ему: «Что ты делаешь здесь, на земле, кроме того, что занимаешь место?»

А что же дальше? Дальше следует примирение, поскольку сын признает, что ошибался: теперь главным в оценке личности отца он считает его замечательные душевные качества, его редкий дар «в самый тяжелый миг вызвать у человека улыбку и заставить его забыть о невзгодах». Пусть в системе данного фильма эта сентенция (ее произносит все тот же Лу) и звучит отчасти апологией старого американского принципа «Keep smiling!» — «Улыбайся несмотря ни на что!», тем не менее, в перспективе той жанровой тенденции, которую представляет «Чествование», перемена в отношениях Скотти и Джада содержит намек на настроения целого поколения.

Каким хочет быть Скотти? Какими хотят быть герои «Крамера против Крамера», «Стола для пятерых» и подобных картин? Прежде всего — человечными и именно за это достойными уважения, каковы бы ни были прочие обстоятельства. Темплтон, пожалуй, самый старший из них, ему — пятьдесят пять. Стало быть, речь идет о поколении, чья молодость пришлась на 50—60-е годы, когда кинематографическим идеалом был сильный, как правило, одинокий мужчина, живущий страстями и свободный от социальных условностей. Назвать его нонконформистом или, тем более, бунтарем, было бы, наверное, преувеличением, но атмосфера бурного времени наложила на него свой отпечаток. И вот теперь, оглядываясь на прошлое, герои, подобные Скотти Темплтону, хотят доказать нынешнему молодому поколению, что, как бы там ни было, они — «симпатичные ребята», достойные если и не любви, то уж, во всяком случае, уважения и сочувствия. Что они надеются на понимание...

Так «новая мелодрама» пытается сблизить поколения, фокусируя свой интерес в первую очередь на «отцах», им же отдавая свои симпатии. «Дети» же нередко, как и в «Чествовании», выглядят бледными статистами. А существо конфликта поколений и социальные истоки «драмы отцов» остаются за кадром.

Да, создателям «Чествования» очень хотелось, чтобы зрители полюбили их Скотти — Джека Леммона, приняли искренность его устремлений достичь душевной гармонии с поколением молодых, насколько это позволяет «новая мелодрама». Попытаемся поверить им на слово...

# Синерама

## Австрия

Картина Глеба Панфилова «Васса», удостоенная Золотого приза на XIII МКФ в Москве, открывала Неделю советских фильмов в Австрии, проходившую в прошлом году; первый просмотр состоялся в крупнейшем кинотеатре Вены «Флоттерцентр». Собравшиеся в зале тепло приветствовали актрису Валентину Теличкину — исполнительницу одной из центральных ролей в картине.

Выступая на церемонии открытия, представитель министерства просвещения и искусств Австрии Герман Ляйн сказал, что знакомство с советским кино представляет для австрийцев несомненный интерес, и подчеркнул важность культурного обмена между двумя странами, особенно необходимого в нынешней обострившейся обстановке в мире.

За семь дней тысячи жителей альпийской республики просмотрели обширную программу советских фильмов, включавшую такие картины, как «Вокзал для двоих» Эльдара Рязанова, «Мимино» Георгия Данелия, «Дерево Джамал» Ходжакули Нарлиева, «Родник» Аркадия Сиренко, «Мать Мария» Сергея Колосова, а кроме того, ряд документальных лент.

— Неделя советского кино прошла с большим успехом, — заявил сотрудник австрийской кинопрокатной организации Михаэль Штейскаль. — И мы искренне этому рады. Не секрет, что фильмы из СССР — не частые гости на экранах Австрии. Наша цель — дать возможность австрийским зрителям ближе узнать творчество советских мастеров киноискусства.

Фильмы, участвовавшие в программе Недели, демонстрировались также в Зальцбурге, Инсбруке и Граце.

*Александр Семенов,*
*корреспондент ТАСС в Вене*

## Болгария

«Поэт и дьявол» — так называется фильм молодого режиссера Ивана Росенова, посвященный последним месяцам жизни выдающегося болгарского поэта Христо Смирненского, основоположника болгарской пролетарской поэзии, поэта хрестоматийного, исследованного литературоведами, казалось бы, во всех аспектах чрезвычайно многообразного творческого наследия, включающего и поэзию, и прозу, и юмористику, и публицистику, и эстетику, и в то же самое время вызывающего неугасающий интерес критики к малоизвестным периодам его короткой жизни (Смирненский умер в возрасте двадцати пяти лет от туберкулеза). Несомненно влияние, которое личность Смирненского оказала не только на поэзию, но и на общественное сознание болгарской интеллигенции накануне антифашистского восстания 1923 года.

Не случаен поэтому интерес к дебюту Ивана Росенова, выпускника Софийского театрального института «Крыстьо Сарафов». Росенов работал некоторое время на студии документальных фильмов, где он снял, в частности, документальную ленту «Надежда». Перед началом съемок фильма «Поэт и дьявол» Росенов говорил: «Структура, которую мы выбрали, поэтическая: мир показан глазами поэта, у героев нет имен, они называют друг друга — Поэт, Неизвестный, Девушка, Друг. Действие происходит зимой и весной 1923 года. В сущности, я пытаюсь через эти последние дни жизни Смирненского раскрыть в сжатом виде всю его биографию. Это момент, когда он должен сделать выбор между жизнью и смертью. Малоизвестен тот факт, что, когда поэт был уже болен, власти, стремясь любой ценой отвлечь его от борьбы, предлагали ему место пресс-атташе посольства в США. Для него это было и

единственной возможностью начать лечение, то есть какой-то шанс выжить. Но Смирненский отказывается, и болезнь побеждает — он попадает в больницу всего за три дня до смерти. Здесь мы рассматриваем проблему, которая актуальна во все времена — проблему личного выбора, жизненной позиции...»

Вот почему картина «Поэт и дьявол» решена не как обычная биографическая лента, но как своеобразная кинопоэма, в которой наряду с реальными персонажами (несмотря на отсутствие имен, у каждого из них существует реальный прототип) присутствуют лирические герои поэзии Смирненского — Гаврош, Желтая Гостья (так раньше болгары называли чахотку), Цветочница и другие персонажи его произведений. В результате, опираясь на действительные, известные каждому болгарскому школьнику факты из жизни великого пролетарского поэта, авторы фильма создают сложную метафорическую картину конфликта между художником и буржуазным миром. Росенов отмечает: «Мы показываем нашего героя в момент наивысшего нравственного напряжения. Это момент, когда личность должна превозмочь житейские соблазны, чтобы выстоять. Естественно, все это имеет свои реальные измерения в рамках киноповествования. Я стремлюсь избежать фальшивой символики и излишней многозначительности. Я хочу, чтобы наш Смирненский был живой, земной, чтобы сохранил свою непосредственность и душевную красоту».

В главной роли — молодой актер Варненского театра Владимир Пенев, в остальных ролях — Елефтери Елефтеров, Жана Карайорданова, Николай Бинев, Никола Стефанов, Катя Паскалева и другие. Оператор Светла Ганева.

*М. Черненко*

## Великобритания

Известный английский актер Шон Коннери, снявшийся в 60-е годы в многочисленных экранизациях романов английского писателя Йена Флеминга о похождениях Джеймса Бонда, опять выступил в этой роли в новом фильме, продолжающем нашумевшую серию. Поначалу он думал отказаться, но руководители компании «Вудкоут продакшн» предложили ему весьма солидный гонорар. В результате Коннери снова бесстрашный и неуязвимый сотрудник «секретной службы Ее королевского величества» под номером 007. Поэтому название ленты «Никогда не зарекайся», которую поставил режиссер Ирвин Кершнер, вполне можно отнести и к самому исполнителю главной роли...

Сюжет этого «произведения» по традиции до предела прост и банален: некий богач злодей, заподозрив свою возлюбленную в измене, решает жестоко расправиться с ней... продав в рабство. Трагическую развязку благополучно предотвращает неутомимый старина Джеймс Бонд, который для маскировки, а может быть, просто для экзотики на этот раз переодевается бедуином.

Западные средства массовой информации развернули шумную рекламную кампанию вокруг возвращения на экраны «агента 007», героя киносериала, призванного внушать обывателю чувство слепого преклонения перед грубой физической силой, поощрять цинизм и жестокость. Продюсер Джек Шварцман в надежде на новый большой успех пригласил для участия в картине многих «звезд», в их числе Макса фон Зюдова.

Некоторые западные критики были явно удивлены тем, что в новом фильме о Джеймсе Бонде снимается Коннери. Ведь, как известно, еще десять лет назад он признавался, что ему смертельно надоел одиозный образ «вкрадчивого убийцы» с присущими ему жестокостью и «черным юмором», и поклялся никогда больше к нему не возвращаться. Однако деньги в этом случае вновь продемонстрировали свою силу. Что же касается умопомрачительных приключений «агента 007», в ходе которых он одерживает «трудные победы» над вездесущими «красными злоумышленниками», «агентами Москвы», то гамбургский еженедельник «Штерн» признает, что эти ленты, запугивающие население мифиче-

ской «советской угрозой», рассматриваются как «средство решения внутренних неурядиц» в странах Запада. Чем же станет еще один фильм об «агенте 007»?

*Н. Никитин*

## ГДР

Печать Германской Демократической Республики сообщает о присуждении премий кинокритики 1983 года. Лучшими кинопроизведениями, созданными на студии ДЕФА в 1982 году, жюри из 37 ведущих критиков и киноведов страны признало следующие работы: фильм режиссера Роланда Грефа «Бранденбургские изыскания» (отмечено высокое художественное мастерство авторов картины, утверждающей моральные ценности социализма), «Беспокойство» Лотара Варнеке (лента характеризуется как произведение новаторской художественной формы), фильм Ульриха Вайса «Твой неизвестный брат».

Премию критики за лучший фильм для детей получила картина Хельмута Дзюбы «Сабина Клейст, 7 лет», жюри особо отметило тонкую работу режиссера с актерами-детьми.

Лучшим фильмом для телевидения признан «Отель «Полан» и его гости», поставленный Хорстом Зееманом, обнаружившим, по мнению арбитров, оригинальный творческий подход к раскрытию темы, касающейся преступлений нацистского режима в Германии.

Среди актеров лауреатами премии критики стали Кристина Шорн и Герман Бейер, отмечены также актерские работы Курта Беве, Марианны Вюншер и Уве Кокиша.

Опубликован перечень зарубежных фильмов, вышедших на экраны ГДР в прошлом году и, согласно оценке жюри критиков, представляющих наибольший интерес, в их числе названы: «Частная жизнь» советского режиссера Юлия Райзмана, «Свинцовые времена» Маргарете фон Тротта (ФРГ), а также — «Отказ» (Франция — Швейцария), «Тень воина» (Япония), «Возвращение домой» (США), «Бокерер» (Австрия), «Вдова Монтьель» (Венесуэла — Куба — Колумбия — Мексика).

*Г. Фролов*

## США

...Малыш с изумлением смотрит, как в небо поднимаются ракеты. Пройдут считанные минуты, и зеленая лужайка, где он играл со своей сестрой, станет черной от радиоактивного пепла.

Но пока земля Канзас-сити — города в самом сердце Америки — дрожит от гула. «Что это такое?» — спрашивает женщина на стадионе, где идет футбольный матч. «Ракеты «Минитмен», — с ужасом отвечает ей кто-то. А скоро, очень скоро не станет ни этих людей, ни стадиона. Вашингтон развязал в Европе «ограниченную ядерную войну», но ядерный пожар локализовать невозможно.

Словно солнце взрывается над городом. На какую-то долю секунды люди становятся похожими на тени. И их уже нет! Они испарились в ядерном огне, который расплавил все — сталь и камень. Смерть идет по земле. И те, кто не погиб сразу, завидуют умершим, ибо их смерть — от радиации и страшных ожогов — гораздо мучительнее.

Это кадры из фильма «На следующий день», снятого американской телекомпанией Эй-Би-Си. Его премьера состоялась в США в конце прошлого года. Не помогла злобная пропагандистская кампания, которая имела целью сорвать показ ленты, изменить ее содержание и смысл. За поднятой шумихой угадывалась рука Белого дома, ибо именно против его безумной политики направлен фильм. Картина наглядно опровергает утверждения администрации Рейгана о том, что ядерный конфликт якобы может носить «ограниченный» характер, что при этом можно не только выжить, но и победить.

«Это самый честный из всех рассказов об ужасных последствиях ядерной войны», — сказал после просмотра фильма конгрессмен Эдвард Марки. По его мнению, эта лента будет способствовать тому, что вопрос о контроле над ядер-

ным оружием станет главным на президентских выборах 1984 года.

Белый дом предпринял немало попыток отсрочить и даже запретить показ фильма. Еще во время съемок представители Пентагона настояли на значительной цензорской «правке». Кроме того, они требовали, чтобы, по сюжету, ядерную войну начал Советский Союз. Однако этих изменений они не добились. «Их требования полностью противоречили замыслу нашей ленты», — сообщил режиссер фильма Николас Майер. Из фильма явствует, что первыми ядерное оружие применили США. И первыми могли быть только Соединенные Штаты, чья стратегическая доктрина предусматривает «упреждающий» ядерный удар. А отказаться от этой доктрины, взять на себя — вслед за Советским Союзом — обязательство никогда не применять первыми ядерное оружие администрация Рейгана наотрез отказывается.

Когда требования Пентагона были отвергнуты, администрация Соединенных Штатов начала кампанию с целью дискредитировать фильм. Действуя по указке официальных кругов, ее участники обвиняли создателей фильма «На следующий день» в «антипатриотизме», утверждали, что его сделали люди, которые хотят разоружить США. Реакция тех, чьими устами вещал Белый дом, понятна. Один из советников президента в интервью агентству АП прямо заявил, что «фильм нанесет Рейгану политический ущерб».

Однако попытки дискредитировать картину успеха не имели. В тот воскресный вечер, когда ее передавали по телевидению, опустели даже самые оживленные улицы городов США. По оценкам специалистов, ленту смотрели около 100 миллионов человек.

Стремясь нейтрализовать последствия просмотра, сразу же после телепремьеры по каналам Эй-Би-Си выступил госсекретарь США Шульц. Он пробовал убедить американцев в том, будто администрация наращивает гонку вооружений всего лишь для того, чтобы ядерное оружие «никогда не использовалось». Но слова его звучали жалким лепетом. Фильм, вынуждена признать «Нью-Йорк таймс», стал настоящим политическим событием и вызвал широкий отклик у американского народа.

«Наша страна не должна ждать следующего после ядерной войны дня. Переговоры необходимы для того, чтобы ликвидировать страшную опасность, которую создает ядерное оружие. От имени жителей Канзас-сити и всех мирных людей земли мы призываем вас немедленно предпринять шаги по пути к ядерному разоружению. Господин президент, не лишайте нас будущего», — написали в Белый дом после премьеры фильма жители Канзас-сити.

В Лоренсе, втором городе, где снимали картину «На следующий день», — после ее показа состоялось факельное шествие. «Я не хочу, чтобы этот фильм предсказал будущее, — заявил, обращаясь к участникам манифестации, мэр Лоренса Дэвид Лонгхэрст. — Я могу только вместе с вами спросить у наших лидеров: что вы сделали, чтобы не было ядерного кошмара?»

Ответа на этот вопрос Белый дом, естественно, дать не может. Администрация Рейгана не внемлет голосу разума, призыву жителей Канзас-сити и десятков других городов США, где после премьеры прошли антивоенные демонстрации. Вопреки здравому смыслу Вашингтон отказывается всерьез вести переговоры о сокращении ядерных вооружений.

*Олег Поляковский,*
*корреспондент ТАСС в Нью-Йорке*

## Чехословакия

Сценарист Людовит Филан, в прошлом журналист, специализировавшийся в жанре репортажа, зарекомендовал себя как кинодраматург, живо интересующийся проблемами современной чехословацкой действительности. Действие нового фильма «В конце магистрали», снятого на студии «Колиба» режиссером Яном Земаном по сценарию Филана, происходит в наши дни на завершающем участке строительства крупной автострады, где по проекту должен быть соо-

*«В конце магистрали», режиссер Ян Земан (фото из журнала «Чехословацкое кино»)*

ружен мост. Мост необходимо сдать в предусмотренные графиком сроки, выдержать которые трудно из-за недостаточно четкой работы смежников. К тому же выясняется, что из-за просчета проектировщиков в уже почти готовом сооружении появился серьезный дефект. Такова завязка производственного конфликта ленты — по мере его развития раскрываются характеры ведущих персонажей и одновременно возникают вопросы, не имеющие отношения к технологии строительства, но зато впрямую касающиеся нравственных аспектов жизни трудового коллектива.

Главное действующее лицо картины — инженер Климо, знающий специалист, человек незаурядный, решительный, способный пойти на риск, но чрезмерно честолюбивый, готовый ради своих личных целей поступиться соображениями морали. Вначале он склоняет любящую его женщину, работающую на стройке экономистом, сделать приписку в отчетных документах. Потом берется самостоятельно устранить дефект конструкции моста и, кажется, добивается своего, проявляя личное мужество. Однако этот поступок Климо оборачивается пирровой победой, а впоследствии обнаруживается и совершенный при его участии подлог.

Комментируя фильм «В конце магистрали», журнал «Чехословацкое кино» формулирует идею произведения как «призыв к честности и справедливости», причем, насколько можно судить по изложению сюжета, приведенному на страницах журнала, этот призыв распространяется и на область межличностных отношений персонажей, которым в картине уделено заметное место. Журнал оценивает работу Яна Земана как новый шаг вперед в художественном исследовании темы труда в чехословацком киноискусстве, отмечая отход авторов ленты от схематизма и упрощенных решений, нередко свойственных фильмам о людях современного производства.

Центральную роль в картине исполнил актер Павел Новы, снял фильм оператор Ян Дюриш.

*И. Обутин*

## Швейцария

Несмотря на интригующее название — «Смерть Марио Риччи», — недавно появившаяся на экранах страны новая картина известного швейцарского режиссера Клода Горетта не детектив, а скорее фильм-раздумье об ответственности человека за состояние сегодняшнего мира...

...Репортер телевидения Бернард Фонтана вот уже не первый год освещает события, происходящие в тех странах, где у власти находятся деспотические режимы. Деятельность Фонтана пришлась не по вкусу правителю одного из государств с диктаторской формой правления — и репортер попадает в подстроенную ав-

томобильную катастрофу; он чудом остается в живых, но ему серьезно повредило ногу, теперь он ходит, тяжело опираясь на палку.

Фонтана поручают взять интервью у известного ученого, профессора Кремера, который, как и журналист, тоже занимается «третьим миром» и, в частности, проблемами голода и детской смертности.

Интервьюер застает Кремера в смятенном состоянии духа, профессор удалился от дел и заполняет свой досуг тем, что пишет копии с картин старинных мастеров. Кажется, он и думать забыл о научной работе, о своих неудавшихся попытках привлечь внимание влиятельных кругов к судьбам тысяч и тысяч людей, страдающих от хронического недоедания и болезней. На самом же деле Кремеру необходима поддержка единомышленника. Беседы с Фонтана убеждают его вернуться к активной жизни. Кремер принимает решение отправиться в Оттаву и выступить на предварительной международной конференции по вопросам борьбы с голодом и по проблемам экономики развивающихся стран.

Встреча с ученым благоприятно подействовала и на журналиста. Пренебрегая опасностью, он намерен по-прежнему говорить правду о социальной несправедливости, о положении угнетенных и неимущих... Однажды Фонтана помогает властям разобраться в дорожном происшествии, в результате которого итальянский рабочий Марио Риччи (отсюда — название ленты) погиб при странных обстоятельствах. Этот эпизод — случайный в жизни журналиста, однако Клод Горетта недаром вынес имя погибшего в заглавие своего фильма: в заявлениях для печати режиссер не раз подчеркивал, что, по его мнению, среди всего, что происходит вокруг, нет главных и второстепенных событий — каждое по-своему значительно и нередко оказывается сложным образом связанным с самыми серьезными проблемами действительности.

*«Смерть Марио Риччи», режиссер Клод Горетта (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)*

Западная пресса довольно холодно встретила новую ленту прогрессивного швейцарского кинематографиста. Во многих рецензиях делаются попытки преуменьшить общественное значение и художественную ценность «Смерти Марио Риччи». Ничего удивительного в этом нет. Горетта посягнул на «святая святых» заправил капиталистического мира — на их «право» унижать и эксплуатировать, тщательно скрывая правду об истинном положении вещей. Тем не менее в ряде публикаций отмечается гуманистическая направленность картины и удачная игра исполнителей главных ролей — Хайнце Беннента и Джана Марии Волонте. Так, влиятельная западногерманская газета «Зюддойче Цайтунг» писала: «Смерть Марио Риччи» — душевный и человеческий фильм».

Джан Мария Волонте, сыгравший репортера Фонтана, получил на прошлогоднем Каннском кинофестивале приз за лучшее исполнение мужской роли.

*Н. Никитин*

## Швеция

В Гетеборге состоялся V международный кинофестиваль художественных фильмов, в котором приняли участие 20 стран; в программу показа было включено 70 фильмов самых различных жанров, начиная от любительских продолжительностью от двух минут и кончая полнометражными лентами известных режиссеров.

Идея создания кинофестиваля целиком принадлежит его руководителям — Герану Бьелкендалю и Гуннеру Карлссону. Четыре года эти энтузиасты вели трудную работу по подготовке первого фестиваля в своем родном городе, многие общественные организации Гетеборга откликнулись на призыв двух организаторов, и летом 1979 года состоялся первый кинофестиваль, прошедший весьма успешно.

На фестивале в Гетеборге нет конкурсного показа, не присуждаются призы. Главная цель форума — познакомить шведов с зарубежным киноискусством и отечественной кинодраматургией последних лет, организовать встречи зарубежных гостей со зрителями, способствовать творческим контактам кинематографистов. В обширную программу состоявшегося в пятый раз киносмотра в Гетеборге вошли картины, отмеченные международными призами, — такие, как «Положение вещей» западногерманского режиссера Вима Вендерса, «Ночь в Варенне» Этторе Сколы (Италия), «Зима наших надежд» Джона Дуигана (Австралия), «Старт соперников» Микки Нисканена (Финляндия) и многие другие. Среди документальных фильмов были показаны весьма интересные работы американских, французских, шведских документалистов, затрагивающие важные политические события последнего времени, ленты, предупреждающие об опасности ядерной катастрофы; в их числе — «Прячься, если сможешь» режиссера Тома Джонсона (США), «66 сцен из Африки» Ёргена Лета (Дания).

По мнению шведской прессы, фестиваль прошел успешно, и хотя в Гетеборге не присуждаются призы, на этот раз один приз был все-таки вручен: шведский Киноинститут отметил своей высшей наградой «Золотой жук» двух организаторов фестиваля — Карлссона и Бьелкендаля.

●

Два крупнейших мастера мирового кино — шведский режиссер Ингмар Бергман и итальянский — Федерико Феллини — заключили между собой соглашение о съемках совместного фильма, которые начнутся в этом году. Идея в основном принадлежит Ингмару Бергману. После успешного показа его фильма «Фанни и Александр» в Швеции и за рубежом, включая кинофестиваль в Венеции (по единодушному признанию шведской критики последняя работа Бергмана является лучшей национальной лентой года), режиссер якобы заявил, что это — его последний фильм, своего рода «завещание». Но, по собственному признанию Бергмана, можно легко заявить о своем уходе из кино, чтобы затем так же легко отказаться от этих слов... Бергман считает, что осуществление его проекта требует интернационального творческого участия. Вот почему Бергман и Феллини решили привлечь к съемкам и японского режиссера (пока еще не решено, кого именно). Новый фильм режиссеры решили посвятить одной теме — любви. При этом Бергман заявил: «Я предложу шведскую трактовку великого чувства, Феллини интерпретирует его по-итальянски, а японский режиссер создаст свою версию».

Решено, что каждая сторона привлечет своих актеров к съемкам этого фильма.

*Е. Иванчикова*

*А. Адабашьян,*
*С. Аларкон*

# Колодец

*«Колодец».*
*Нанси — И. Левина,*
*Помпонио — С. Газаров*

...Солнце садилось, скрываясь за высокими домами центральной части города. Город лежал в долине, со всех сторон окруженной горами, уже в ней не умещался, и окраины его заползали на склоны заросших деревьями гор, разбегались там узкими улочками, прихотливо извивавшимися в согласии с рельефом. На перекрестке двух таких улочек, в доме, обегая который, дорога петляла вниз, была маленькая тьенда — лавочка, она же и кафе, с одной единственной дверью, все время открытой, так как окна там не было. Напротив этой тьенды стоял очень старый американский автомобиль. Когда-то, лет двадцать назад, он был модным и дорогим «понтиаком», но теперь помят, в пятнах ржавчины, кое-где подвязан проволокой. Из лавочки доносилась негромкая спокойная музыка, улица была пустынна.

Внезапно музыка прекратилась, из лавки донеслись голоса, выделялся один — нетерпеливый и громкий:

— Все, закрываю, простите, но закрываю!

На улицу стали выходить посетители, народ все больше простой, из обитателей этого небогатого квартала. Потом выскочил и хозяин, торопливо схватил стул со стоявшей на нем черной доской, где мелом были написаны цены нехитрого меню, занес в лавку, снова выскочил, торопясь, опустил железную штору, запер и, приоткрыв дверь рядом с тьендой, крикнул в глубину:

— Я уехал, уже полседьмого!

Прихрамывая, перебежал улицу, открыл дверь «понтиака», достал заводную ручку и начал остервенело крутить.

Это был Рауль Санчес по прозвищу Помпонио, хозяин лавки. Был он молод, с лицом некрасивым, но приятным, роста невысокого; одет в темный костюм, белую рубашку с галстуком. Его черные, слегка вьющиеся волосы влажно блестели, аккуратно причесанные на косой, идеального качества пробор.

Машина наконец завелась. Помпонио вскочил в нее и, отчаянно газуя, погнал вниз, к центру, где уже загорались над высокими домами пестрые огни рекламы.

Внизу, где улочка вливалась в широкую авениду, было оживленнее, светлее; он ловко втиснулся в поток и поехал, торопясь, обгоняя кого удавалось. Посредине улицы шел узкий газон, на котором еще издалека были заметны три женские фигуры. Женщины тоже явно торопились, подпрыгивали на месте и, когда машина Помпонио поравнялась с ними, обежали ее кругом, одновременно открыли три двери и мгновенно оказались внутри. Помпонио даже не успел как следует затормозить, когда все три двери дружно захлопнулись и все три девицы, громко перебивая друг друга, заговорили:

— Как жизнь? Как дела? Жми, Помпи, опаздываем! Я даже не переоделась! Как жизнь, Помпи, как дела? Жми, через полчаса на сцену!

Та, что села на переднее сиденье, немедленно повернула к себе зеркало и начала красить глаза, одна из сидящих сзади стащила через голову свитер и теперь возилась с брюками, а третья продолжала прерванный, видимо, рассказ:

— А потом приходит за кулисы Пепе и говорит, что Вивьян Росалес ждет внизу настоящий кабальеро. Я-то сразу поняла, кто ее ждет...

— Лоли! — перебила ее та, что красилась. — Ты эту историю уже сто часов рассказываешь, я скоро с ума сойду, а так и не понимаю, о чем речь.

— Короче, после представления Вивьян уехала преспокойно с твоим Трухильо. Теперь понятно?

— Боже, какая трагедия! Ты скажи Вивьян, что, мол, Рупи чуть с ума не сошла от счастья! Я, когда первый раз попала к этому Трухильо, чуть не умерла со смеху: свечи зажег, музыку завел, ананыбананы, у самого ногти лаком покрыты — кабальеро! А душ не работает, и под умывальником ведро стоит, протекает...

Третья девица, та, что переодевалась, громко рассмеялась.

Машина замедлила ход — перед ней вывернула повозка и потащилась посреди улицы. Вся ее задняя сторона была увешана лампами, отражателями, украшена надписью «Бог со мной».

Улучив момент, Помпонио под одобрительные крики девушек наддал газу, обошел телегу слева, но на подъеме улицы машина задержалась, потом совсем стала и заглохла. Торжествующий возчик объехал ее. Помпонио хотел было вылезти, но с проклятием отдернул ногу внутрь машины — они стояли посреди большой лужи.

Он выскочил в подвернутых брюках, босиком, держа туфли в руках. Поставил их на багажник и принялся толкать машину. Рупи, та, что красилась, сидела за рулем. Наконец он сдвинул свой «понтиак» с места, дальше дорога шла под гору, и толкать стало легче.

— Скорость включай! — задыхаясь, кричал Помпонио.

Машина чихнула, обдав его сизым облаком дыма, завелась.

— Не тормози, опять заглохнет! — кричал Помпонио, пытаясь догнать машину и сесть на ходу.

— Прости, Помпи, мы опаздываем, ты пешком дойдешь, не сердись, Помпи, а то снова заглохнем! — кричали из окон девицы, и машина набирала скорость.

— Стойте! Ботинки! — закричал он и побежал следом.

Уже стемнело, фонарей на улице не было, только ярко светились дома по краям дороги, слепили фары встречных и вспыхивали красные огни обгонявших его машин; Помпонио бежал уже изо всех сил, прихрамывая; галстук сбился набок, волосы растрепались...

...Наконец один ботинок сполз по багажнику вниз, упал, кувыркаясь, на дорогу, за ним второй.

Помпонио подобрал их и остановился, тяжело дыша.

«Понтиак», кое-как припаркованный, стоял перед входом в двухэтажное здание. В поцарапанных стеклах машины, в неровном металле многострадального капота отражались яркие гирлянды входа, обрамленная веселыми лампочками вывеска, которая среди пальм и орхидей спрятанными буквами сообщала, что в здании этом — «ночной клуб для избранных «Гаити».

Помпонио появился из-за угла. Шел он не торопясь, волосы были

гладко причесаны, а в зубах — сигарета, в общем, никому бы в голову не могло прийти, что этот прогуливающийся элегантный щеголь только что несся босиком сломя голову по центральной улице.

У входа стояло несколько человек — скучающий карабинер, две ярко накрашенные девицы и парнишка с блоком сигарет под мышкой. С карабинером Помпонио обменялся церемонным рукопожатием, девицам помахал издалека, назвав их по именам, причем одна из девиц оказалась парнем по имени Начо; всем было послано традиционное:

— Как жизнь, как дела?

К нему двинулся парнишка с сигаретами, на ходу протягивая ключи:

— Дон Помпи, сеньорита Рупи приехала на вашей...

Помпонио не дал ему договорить.

— Сеньориты спешили, а я решил пройтись пешком. Двигаться надо, дорогой мой Пепе, особенно нам, бывшим спортсменам. Так или нет?

— Да, дон Помпи. Ваши ключи, дон Помпи.

Помпонио широко улыбнулся, ключи не взял:

— Проверь карбюратор, что-то глохнуть стала, — и вошел в дверь «Гаити».

Маленький вестибюль был сплошь увешан плакатами, фотографиями из программ.

Помпонио подошел к окошечку кассы.

Там сидела пожилая матрона в парике и с сигаретой в накрашенных губах. Помпонио выхватил из кармана пистолет, сунул его в окошко:

— Ограбление! Деньги на стол, всем лечь на пол!

После чего нажал на курок, и над зажигалкой появился тоненький, тут же погасший огонек.

— Помпонио! — кричала матрона. — Нашел кого испугать! И нашел что грабить!

Но Помпонио уже удалялся по узкому коридору, также увешанному фотографиями, плакатами, программами «шоу». Вошел в небольшую дверь, завешанную красной портьерой, и оказался в зале «Гаити».

Помпонио со стаканом в руке подошел к столику у сцены, где сидел посетитель с газетой, пододвинул стул, сел, произнес:

— Привет, Хорхе! Что, газету читаешь?

— И до чего же ты, Помпи, умный! — воскликнул Хорхе, парень одних лет с Помпонио, одетый в прекрасный темно-синий костюм. — Ты умный и наблюдательный. Вот любой другой решил бы, что я вяжу чулок или готовлю суп, а ты сразу понял, что я читаю газету.

После чего Хорхе снова зашуршал страницами.

Помпонио допил виски, поставил стакан, спросил:

— Ну, что, про нас ничего не пишут?

— Про нас ничего. Министр уехал, министр приехал, сенатор сказал... Воюют, воруют, торгуют. Сообщили бы: сеньор Помпи дал вчера обед в честь сеньора Хорхе, — он коротко хохотнул.

— Ну да, — продолжил Помпонио, — на обеде сеньор Хорхе сожрал все, что было на столе...

Голос певца на сцене умолк — гитаристы играли сложный проигрыш, и певец подошел к столику Хорхе и Помпонио.

— Ну что, сделал? Порадуешь старика?

Вместо ответа Помпонио вытянул из кармана пистолет-зажигалку, протянул певцу, добавив:

— Но фирма не гарантирует.

Певец щелкнул зажигалкой, она не зажглась, он хотел было сказать что-то, но вместо этого вдруг громко запел, так как проигрыш кончился и ему пора было вступать.

Певец, распевая об одиноком дереве у дороги, ушел на сцену, в это время Хорхе, ткнув в заголовок на первой странице газеты, сказал:

— А вот парень прославился. «Рауль Рамирес, одиннадцати лет, упал в заброшенный колодец на окраине города...» Жив остался. «...Принимаются энергичные меры по его спасению...» Повезло парню. Лежит себе, в школу не ходит, газеты про него пишут, — он опять коротко засмеялся.

— Дай-ка! — Помпонио взял газету, с минуту изучал, прищурившись, заметку, потом объявил: — Не повезло парню, не спасут. Колодец глубокий — раз, воды в нем давно нет, грунт пересохший, сыпучий — два, кладка вся перекошена — три.

И отложил газету в сторону.

— Ну до чего же умный! — в притворном восторге Хорхе даже руками всплеснул. — Вот я, например, о машинах знаю все, а обо всем остальном — ничего. Абсолютно ничего и ни о чем. И не скрываю. А ты у нас — другое дело. Только в газету взглянул — раз, два, три — готово! Все решил. Тебе надо в академию или в университет, главным профессором!

— Я на тебя, Хорхе, не обижаюсь, — снисходительно улыбнулся Помпонио. — Ты на самом деле, кроме своих автобусов и такси, ничего не видел и не знаешь. А я, между прочим, — он значительно поднял палец, — не всю жизнь в лавке сидел. А было время, когда я на земле реже бывал, чем ты, Хорхе, в церкви.

— Ты что же, вроде как ангелом был? — Хорхе засмеялся своей шутке.

— Нет, — просто ответил Помпонио. — Лазал по горам, по скалам, и в пещеры спускаться приходилось. Ты вот как думаешь, отчего я прихрамываю? С кровати упал, машина сбила? Нет, все не так было, только долго рассказывать, да еще нужно объяснять, что такое «связка», «трикони», «карниз»...

Помпонио откинулся в кресле, забросил одну ногу на другую, начал было:

— И вообще если бы можно было рассказать, что такое идти по гребню на высоте тысяч пяти...

Но Хорхе перебил его; изумленно задрав брови, он ткнул пальцем куда-то вниз. Помпонио проследил за его взглядом и чертыхнулся: туфли были надеты без носков. Пришлось нагнуться и начать расшнуровывать туфли. Носки он вытянул из кармана.

Со стороны сцены послышались громкие женские крики, визг, грохот, в узком окошечке между сценой и кухней мелькали руки, плечи, растрепанные головы.

На сцене в этот момент выступала Ага-Кан, полная девица, наряженная школьницей. Некоторое время она танцевала, прислушиваясь к голосам за окошком, потом подбежала к нему, крикнула в глубину:

— Ты на себя посмотри, кобыла крашеная! — и с проклятьями бросилась со сцены. Через мгновение ее голос зазвучал в общем хоре скандала, замелькали ее руки и банты.

Хорхе засмеялся и снова уткнулся в газету. Несколько новых посетителей у стойки бара коротко посмотрели на сцену и отвернулись к своим стаканам. Помпонио нахмурился, встал и пошел за кулисы.

От «артистической» — большой комнаты, где стояли столы с зеркалами, кресла и диван, — сцена отделялась кухней. Скандал, видимо, начался в «артистической» и продолжался теперь среди плит, железных столов, кастрюль; летали пух и перья, которыми были украшены костюмы танцовщиц, две девицы гонялись друг за другом, норовя вцепиться в волосы, остальные метались вокруг, и все вместе галдели, махали руками, сшибая кухонную утварь. Помпонио тщетно пытался встать между враждующими, одной из которых была Рупи, его отпихивали, а Рупи даже кричала прямо в лицо. Сильная струя воды брызнула по дерущимся, потом веером окатила всех стоящих вокруг.

— Девочки, хозяин! — завизжала какая-то девица.

Около мойки, зажав пальцем кран и направив струю в сторону скандалящих, в ореоле водяной пыли стоял плотный мрачный человек — Серафино, хозяин «Гаити». Когда скандал затих, он отпустил кран, вытер руки о штаны и прежде всего подошел к Ага-Кан. Ни слова не говоря, ухватил ее за руку и повел к выходу на сцену. Вытолкал за дверь, откуда тотчас же послышалась музыка ее номера, вернулся. Проходя мимо Помпонио, бросил ему:

— Как жизнь, как дела? — и, не дожидаясь ответа, подошел к девицам. Они стояли жалкие, в мокрых перьях, только у Рупи воинственно поблескивали глаза, вторая же, пухлая и маленькая, плакала, размазывая по лицу грим.

— В чем дело? — спросил Серафино.

Рупи выступила было вперед, но он остановил ее:

— Пусть Вивьян расскажет.

Рассказ Вивьян прерывался всхлипываниями, вздохами, сдерживаемыми рыданиями.

— Меня вчера один... Трухильо пригласил после представления музыку у него послушать. А перед последним номером, перед «Ледой», я прилегла и задремала. В артистической. Так эти... то есть эта, — Вивьян ткнула пальцем в сторону Рупи, — это она, я уверена, взяла и назло мне, как будто он мне нужен, этот ее Трухильо, а если она ему нужна, так что он меня приглашает? Я не виновата...

— Короче, в чем дело? — перебил Серафино.

Вивьян резко повернулась и выставила зад — был он прикрыт узкой полоской купальника, а остальная его поверхность украшена была сердцем, пробитым стрелой с одной стороны и надписью «Мико» — с другой, исполненными жирным красным фломастером. В этой позе Вивьян продолжала:

— У меня никакого Мико никогда не было, а Трухильо этот мне говорит: «Ты иди к своему Мико, музыка отменяется», а я же не вижу и не понимаю ничего...

— Боже мой! — раздался горестный вздох за их спинами. Там стоял высокий, худой человек лет примерно пятидесяти, совершенно лысый, в узких черных брюках и просторной бархатной блузе.

— Боже мой — повторил он, — и ты с этими надписями работала вчера «Леду»?

— А я почем знала? Я и в гости с ними поехала, мне же не видно...

— Каэтано! — обратился к вошедшему хозяин. — Ага во время номера со сцены ушла, на скандал ей нужно было успеть.

— Боже мой! — Каэтано бросился к окошку на сцену.

Серафино отвел Помпонио в сторону.

— Слушай, что-то хотел у тебя спросить... Да, как здоровье, как дела?

— Нормально.

— Это хорошо, хорошо... Да, что в мире-то творится! Слышал, мальчик в колодец упал? Вот, а у нас, ты сам видел... Бьешься с этими дурами, бьешься, прививаешь им культуру, и вот благодарность. Неприятности кругом, хотел тебя попросить, но нет, не буду, я и так тебе задолжал, не буду...

— А что нужно, Сэфи?

— Ничего, жалею, что вообще этот разговор начал. Ничего.

— Но мы же друзья, Сэфи, мне-то ты можешь все говорить.

— Нет, Помпи, и не проси, язык не повернется, нет.

...На сцене продолжала свой номер Ага-Кан, а за ее спиной блестела в окошке лысина Каэтано, который тихим, горестным голосом внушал ей:

— Но как ты могла? Посредине номера уйти со сцены! Сцена для артиста — это алтарь и Голгофа одновременно, это святое; когда я в свое время танцевал в Мексике, в меня однажды стреляли прямо из зала, но я со сцены не ушел, номер не разрушил и тем победил!

— Плохо, значит, стреляли, — себе под нос пробурчала Ага-Кан, продолжая надувать шарик.

...Помпонио и Серафино все еще беседовали на кухне.

— Ну, не могу я, — страдал Помпонио, — рад бы, сам знаешь, но не могу! Ты мне за прошлое еще не вернул, и за бумагу, и на праздники сколько брали...

— Помпи, но мы же друзья, или не веришь? Два ящика всего?

— Не знаю, не знаю... — уже сдавался Помпонио.

...В дальнем углу кухни Рупи и еще одна девица смывали с Вивьян злополучные надписи.

Вивьян, всхлипывая, прерывающимся голосом говорила:

— ...Избил, избил и ночью на улицу выгнал, все кончено теперь... Жениться обещал, а теперь все кончено, и за что?

Было уже совсем поздно, перед входом в «Гаити» стояло несколько машин, все так же скучал карабинер Пепе. Помпонио сидел в своем

«понтиаке», двигатель был включен. Танцовщицы по одной выскакивали из дверей, Помпонио кричал им:

— Рупи, тебя подвезти? Лоли, ты домой?

Но девицам уже махали из других машин, они сворачивали туда, крикнув на ходу:

— Спасибо, Помпи, до завтра!

— До девятнадцатой довезешь? — на сиденье рядом с ним тяжело плюхнулась Ага-Кан.

— Пожалуйста! А больше никого не осталось?

— Там только Лоретти, а остальные разошлись. Ой, Помпи, — Ага-Кан простодушно улыбнулась, — сколько времени? Ты не говори, ты включай.

Помпонио рассмеялся, вытянул руку с часами, нажал одну из кнопок сбоку. Оба затихли, прислушиваясь. Сначала пропищало два раза.

— Два часа... — начал Помпонио.

Потом пропищало потоньше.

— Двенадцать минут, — продолжил он, но в это мгновение переднее стекло заслонила багровая физиономия в роговых очках. Она послала нежную улыбку Ага-Кан, подмигнула Помпонио.

— Ой, Помпи, прости, это за мной, — Ага-Кан чмокнула его в щеку и стала поспешно выбираться из машины.

Помпонио вырулил со стоянки, когда его окликнули. Он резко затормозил, высунулся. Около маленькой машины стояли Серафино и Барбарелла — молодая, высокая танцовщица.

— Так мы договорились? — крикнул Серафино и улыбнулся.

Барбарелла тоже улыбнулась и помахала Помпонио рукой.

...Помпонио ехал один по опустевшей в этот час улице, пел, подражая Нино Лоретти, даже размахивал руками.

В таком же прекрасном настроении он подъехал к своему дому, запер машину, стукнул ногой по шине и направился к двери. Отпер ее, стараясь не шуметь, осторожно вошел в темноту, тихо открыл дверь во внутренний дворик — патио — и замер на пороге.

Ярко горела лампочка над столом, полукругом сидели, глядя на него, родственники. Возвышался мрачный и седой дядя Пачо, во главе стола улыбался, единственный из всех, дядя Хосе. Остальные были угрюмы. Сидели, видимо, давно. Стол был заставлен остатками еды, переполненными пепельницами, чашками кофе.

— Как жизнь, как дела? — Помпонио бодро подошел к столу, улыбнулся, осведомился вежливо: — Здесь никто не сидит?

Никто не ответил, все молча смотрели на него. Он сел, придвинул к себе пустую чашку, спросил весело:

— Мама, гости сыты? Тогда налейте хоть чашечку кофе хозяину.

Из-под навеса появилась мать Помпонио — в темном платье, заплаканная, — она испуганно посмотрела на него и налила ему кофе.

— Отличный кофе! — едва пригубив, восторженно объявил Помпонио. — Дядя Хосе, вы пробовали? Привезли недавно прекрасную партию! Мама, вы из последнего мешка брали?

Опять никто не ответил. Он взял бутылку коньяка, хотел было налить в кофе, но его остановил громкий голос матери:

— Может, не стоит больше, сынок, хватит?

Он понял. Поставил бутылку, помолчал, барабаня пальцами по столу, потом заговорил серьезно:

— Да-а. Горе-то какое! Кто бы мог подумать. Такой молодой, спортсмен, и вот — несчастье в горах.. Сегодня провожали в последний путь. Ужасно. Ужасно.

Он вздохнул и снова потянулся было к бутылке, но его на этот раз остановил участливый голос дяди Хосе:

— А на щеке у тебя, видимо, поцелуй безутешной вдовы?

Помпонио растерялся, хотел было что-то ответить, но дядя Хосе уже не смотрел на него, тем же вежливым голосом спросил:

— Ну, Пачо, что там вышло?

Только теперь Помпонио обратил внимание, что на столе перед дядей Пачо лежат счета из лавки, тетради и калькулятор, в который тот тыкал толстый, как сарделька, палец. Дядя Пачо посопел, отодвинул бумаги и объявил:

— Бред собачий. Одни долги, наличности нет. Рамирес должен пятьсот, Гарсиа — триста пятьдесят, Торрес — шестьсот тридцать. А ты сам, — он поднял тяжелый взгляд на Помпонио, — ты сам сколько в свою лавку должен? Сигареты, вино, опять вино, коньяк... Да тебя гнать надо из лавки, пока ты все по ветру не пустил, гнать вместе с матерью твоей!

— Романтик! — засмеялся дядя Хосе. — Весь в долгах, поставщики жалуются, дела запущены вконец, а он целыми днями в этом, ну... как его...

— «Гаити!» — почти хором подсказали родственники.

— Ну да, ну да... — он опять засмеялся. — Молодость! Куда там думать о завтрашнем дне!

— Это верно, дядя Хосе! — попытался попасть в тон Помпонио. — Ошибки молодости! С кем не было! Исправлюсь, клянусь вам, с завтрашнего дня повзрослею.

— Молчи! — заорал дядя Пачо. — Это ты во всем виновата, — он повернулся в сторону матери Помпонио. — Это ваша кровь! Я был против того, чтобы породниться с Каррерасами, это бездельники вроде твоего брата. Тоже мне, писатель, Сервантес! Сидит в своей вонючей газете, последние штаны, наверное, протер уже, но настоящим делом он заниматься не будет, нет! Они романтики!

Мать Помпонио заплакала.

— Не надо плакать, донья Сесилия, — мягко произнес дядя Хосе, — видит бог, я тоже был против этого брака, но меня не слушали. И видит бог, ничего путного не вышло. А твой двоюродный брат, — он обратился к Помпонио, — уже в Штатах, в Майами.

— И работает там мусорщиком, — презрительно добавил Помпонио.

— Ну и что? — быстро ответил молчавший до сих пор Фелипе, молодой парень, племянник дяди Хосе. — Форд тоже так начинал!

— Лучше быть мусорщиком в Штатах, чем мусором здесь! — снова повысил голос дядя Пачо. Он уже побагровел, дышал тяжело.

— Не горячись, — ласково остановил его дядя Хосе и вместе со стулом двинулся из-за стола. Он сидел в инвалидном кресле. Неторопливо перебирая руками, покатил вдоль патио. Все как по команде встали и пошли за ним следом. Дядя Хосе продолжал рассуждать:

— Не горячись, Пачо, постарайся понять. Все зависит от точки зрения. Можно считать, что этот Сервантес — владелец ежедневной газеты, а можно — что он жалкий репортер бульварного листка, — и то и другое правда. Можно считать, — он обратился снова к Помпонио, — что у тебя огромная американская машина. Ты так и думаешь. А можно сказать, что у тебя старая, жалкая рухлядь, — и это тоже правда, но ты так не считаешь, верно?

Дядя Хосе остановился около картонной коробки, стоявшей у стены, попросил негромко:

— Фелипе, ну-ка, открой.

Тот кинулся выполнять приказ и выволок два прогнивших пакета кукурузных хлопьев, они текли желтой струей из дыр в упаковке, потом были извлечены две мятые консервные банки. Дядя Пачо засопел, а дядя Хосе покачал головой и, рассмеявшись, покатил дальше.

Около одной из дверей остановился. Фелипе забежал вперед, толкнул дверь, зажег свет.

Комната была полупустая, пыльная. Стены увешаны были афишами давно прогремевших представлений в «Гаити», некогда блестящими женскими костюмами, перьями, облысевшими париками. Но больше всего было фотографий. Это были фотографии «звезд» ночного клуба для избранных «Гаити». На многих был сам Помпонио в окружении знакомых нам девиц, и почти на всех портретах — дарственные надписи.

— Во что ты превратил комнату отца! — снова завыл дядя Пачо. — Музей для своего бардака сделал, шлюх развесил...

Дядя Хосе снова засмеялся, указал на большой портрет Барбареллы, сказал:

— А она ничего! — и к Фелипе: — Что там написано?

— «Покорителю сердец Помпонио, вечно твоя Барбарелла», — издевательским голосом прочитал Фелипе.

— А что это еще за кличка, Помпонио? — кипятился дядя Пачо. — У тебя имя есть — Рауль Санчес, что за Помпонио?

— Какая-то кличка собачья, — осмелев, вставил Фелипе.

— Ты по ушам давно не получал? — негромко поинтересовался у него Помпонио.

— Слушай, — дядя Хосе подмигнул Помпонио, — это не она случайно безутешная вдова? — он показал на его щеку.

— Может быть, — усмехнулся Помпонио, — я уж постараюсь утешить, — и, осмелев, он подмигнул дяде Хосе.

— Да-а, — без улыбки протянул тот. — Веселый у нас племянник. И что же нам с тобой делать?

— Выдрать его как следует, — предложил дядя Пачо и добавил, явно смягчаясь: — Поймите, на Восьмой улице еще один супермаркет

строят, через год покупателей у вас не останется, нужно за поставщиков биться, из лавки день и ночь не вылезать, черные дни на носу...

— Да что ты его уговариваешь? — нехотя проговорил дядя Хосе, подкатил к столу, достал что-то из кармана.

— В общем, так. Вот две тысячи, получаешь в последний раз. И подпишешь расписку на двадцать тысяч. Если через месяц не приведешь в порядок — вылетите отсюда, и машину заберем.

— Машину я никогда не отдам! — неожиданно твердо сказал Помпонио.

— Подписывай! Вот так.

Дядя Хосе покатил к выходу, родственники потянулись за ним.

Около двери дядя Хосе остановился и громко и весело обратился к Помпонио, стоявшему рядом с продолжавшей тихо плакать матерью:

— Все отдашь. И еще спасибо скажете, если живы останетесь.

И двинулись в темноту коридора — впереди дядя Хосе в своей коляске, позади, не торопясь, чтобы не обогнать его, родственники.

Ранним утром следующего дня на уже знакомый нам перекресток около лавки Помпонио подкатил огромный грузовик-фургон. Был он ярко раскрашен, сиял хромированными частями, надписями на брезенте кузова, цветными лампочками над кабиной, зеркалами, многочисленными фарами и раструбами сигналов. Из кабины выскочил на землю роскошный водитель — был он в трехцветной куртке с красными звездами, свитере с надписью «Юниверсити Нью-Орлеанс», джинсах и желтых сапогах на высоких каблуках.

С другой стороны кабины вылез высокий, полный мужчина в светлом летнем костюме, коротко стриженный, в темных очках.

— Игнасио, — обратился он повелительно к великолепному шоферу. — Возьмешь в кабине синюю папку с документами, отнесешь ее Хорхе. Я позавтракаю и приду.

Оглядев с нескрываемой иронией стоявший у тротуара автомобиль Помпонио, он вразвалку побрел было к открытой двери лавочки, откуда доносилось хриплое пение пластинки Гарделя, но вынужден был отскочить в сторону, потому что из лавки вылетел картонный ящик, затем несколько пакетов с мусором. Вдобавок доносились громкие голоса. Он постоял, ожидая, но больше ничего не вылетало, и осторожно вошел в лавочку.

Помпонио в старой спортивной куртке стоял на верхней ступеньке стремянки, приставленной к полкам, и, размахивая тряпкой, ожесточенно кричал на маленькую женщину, испуганно смотревшую на него:

— ...Все есть, донья Флора, и кофе есть, отличный кофе, из Картахены, но вам ни зернышка не дам, ни одного, пока не оплатите все счета, хватит с меня!

— Да что с вами, дон Раулито, — начала было женщина.

— ...Вся разница в точке зрения, — продолжал Помпонио. — Можно считать, что у меня благотворительное заведение — вы так и думаете, а можно считать, что у меня лавка, где нужно за все платить —

это я так думаю. Так что обижайтесь, донья Флора, или нет, но больше в кредит ничего и никому. Баста.

— Вот это верно! — громогласно объявил мужчина в темных очках, усаживаясь за стол. — Молодец, Раулито, именно так, кредит придуман для тех, кто верит в бессмертие. А человеку практическому нужны деньги. Так что дай мне яичницу и кофе за наличные.

— Привет, Рикардо, — без особого восторга сказал Помпонио и крикнул в сторону внутреннего двора: — Мама! Обслужите Рикардо! А я уборкой занят! Давно приехал? — снова обратился он к новому посетителю.

— Только что. Устал и голоден. А уж если ты порядок наводишь, так пора менять это старье, — он ткнул в сторону старого «меломана» — музыкального автомата, из которого продолжала голосом Гарделя хрипеть танго старая пластинка. — В Штатах это дерьмо осталось только в антикварных магазинах. Там выпускают вот такие крохотные магнитофоны, две маленькие колонки, но звук! Я привез несколько штук, не интересует?

— Что? — Помпонио был не в духе, продолжал яростно перетирать какие-то железные коробки под самым потолком.

— Я говорю — магнитофоны.

— Ты уже привез сигареты, которые никто не берет. Второй месяц валяются... Мончо! — неожиданно заорал он.

С противоположной стороны улицы, громко выкрикивая названия газет, подбежал мальчишка, накинул несколько газет на палку, торчащую над дверью, и двинулся дальше.

— Мончо! — вслед ему орал Помпонио, свешиваясь со стремянки. — Передай отцу, пусть зайдет, и с деньгами, понятно? А ты купи сначала, потом читай, — кричал он теперь на старика, пристроившегося было, скосив голову к плечу, почитать боком газету.

Из двери, ведущей в патио, появилась с подносом донья Сесилия — мать Помпонио. Подошла к Рикардо.

— Яичница с ветчиной, как вы любите, Рикардо. И газета. Давно вас видно не было.

— Да, донья Сесилия, пора якорь бросать, хватит уж с меня. Машины, самолеты, пароходы...

— Это верно, Рикардито, — вздохнула донья Сесилия, покосившись на Помпонио, который под потолком гремел консервными банками. — Рано или поздно пора мужчине строить очаг, вить гнездо...

— ...Рыть нору, — мрачно подсказал Помпонио.

— Кому что нравится, — согласился с ним Рикардо. — Я вот, например, мужик балованный. Была у меня американка из Техаса, не отпускает, и все тут. Люблю, говорит, — по-английски, естественно, — если уедешь, покончу с собой, снотворное выпью.

— Но женщина, надеюсь, приличная? — донья Сесилия снова посмотрела на Помпонио.

— Да-а... Богатая. Ранчо у нее, заводы там всякие, в Европе на рояле училась. Но я, знаете, не могу без дорог, без простора, без мотора под задом. Да.

Рикардо перелистывал газету, донья Сесилия вздохнула и ушла на кухню за кофе. Вошла девочка, робко произнесла:

— Дон Рауль, мама просила двести граммов сахара...

— Объявление читала? — обрушился на нее со своей лестницы Помпонио. — Ничего в кредит. Так и передай. Как у вас деньги заводятся, так в супермаркет бежите, а когда нет ни гроша, тогда про меня вспоминаете — дон Рауль, в долг, пожалуйста, сто граммов...

— Дон Рауль, — как можно жалостливее просила девочка, — мы заплатим, брату на той неделе работу обещали...

— На той неделе и придешь!

— Вот это они хорошо придумали, — объявил Рикардо, не отрываясь от газеты.

— Что придумали? — по инерции раздраженно спросил Помпонио.

— Американская фирма берется вытащить парня из колодца.

— Американская, не американская, все равно ничего не получится.

— Что ты понимаешь? Когда американцы взялись за дело — считай, дело сделано. Это лучшая в мире техника, я-то знаю. Они рядом с колодцем пробурят шахту....

— Какую шахту? Колодцу сто лет, кладка еле держится, начнут бурить, и от вибрации все рухнет! — Помпонио, стоя на стремянке, ухватился в раздражении за полку и потряс ее. Сверху свалились две банки консервов.

— Вот, видел?

— Это у тебя все сыплется. У американцев не посыплется!

В дверях стояли выгнанные Помпонио клиенты и с интересом прислушивались к разговору. Когда упали банки, девочка кинулась их подбирать.

Помпонио, бормоча себе под нос ругательства, быстро слез с лестницы и скрылся за дверью, ведущей в глубь дома. Рикардо хмыкнул и снова принялся изучать газету.

— Ну, что вам? — оглядываясь на дверь, шепотом спросила донья Сесилия у посетителей. — Только быстро.

— Мне сто граммов кофе, только и всего.

— А мне сахара двести.

Донья Сесилия начала быстро отвешивать товар, пока не услышала шаги Помпонио.

Появился Помпонио. Он тащил старую, пыльную спортивную сумку, подойдя к Рикардо, вывернул на пол ее содержимое — страховочный пояс, крючья, свернутые веревки, тросы с карабинами.

— Вот. Ты хоть знаешь, что это такое? Не знаешь. А это снаряжение скалолаза, мое снаряжение! И пока не это, — он с яростью похлопал себя по больной ноге, — я его надевал и поднимался вверх и спускался вглубь, понятно? Ты по телевизору про этот колодец смотрел? Чудо еще, что этот парень туда слетел, стенок не зацепив. Вся кладка перекосилась, еле держится, ему туда с трудом вот такой пакетик с едой спускают, стенок не касаясь. А если попытаться туда спуститься, то не задеть невозможно. А заденешь — конец!

С этими словами Помпонио из штабеля рулонов туалетной бумаги над головой Рикардо выдернул нижний, и они посыпались тому на голову.

— Вот так. Конец и парню, и американцу твоему, — закончил Помпонио.

— Все равно, — не сдавался Рикардо. — Чем-нибудь обрызгают стенки, и они склеятся. Или заморозят химией.

— А давай спорить, — хлопнул по столу Помпонио, — на пятьсот давай спорить, что ничего у них не выйдет.

— Давай! Хоть на пятьдесят тысяч готов!

— Давай! — Помпонио подскочил к Рикардо, протянул ему ладонь.

— Погоди, — Рикардо отыскал взглядом в толпе посетителей великолепного шофера, сказал ему: — Приведи Хорхе! — после чего обратился к Помпонио: — И чего ты споришь? Ты в Америке хоть раз был? Они все могут, не нам о них судить! Ты не знаешь их техники.

— Причем здесь техника! Я знаю, что говорю. Да они просто не успеют ничего, рухнет эта кладка, стены еле держатся, и никакая твоя Америка ничего не сделает.

— Эх, ты, — с сожалением произнес Рикардо, — Америка идет ввысь, а мы из-под своего сомбреро выше пятого этажа ничего не видим, а туда же спорить! Они даже искусственную женщину создали, я сам видел! Дорого, правда, но от живой не отличишь!

Старушка, стоявшая в дверях, перекрестилась.

Появился Хорхе в комбинезоне, на ходу вытирая ветошью руки.

— Ну что, поспорили? — с порога спросил он. — Помпи меня еще вчера в «Гаити» чуть с ума не свел — так научно все доказал, я даже ничего не понял. Ну что, не передумали?

— Я готов спорить, — пожал плечами Помпонио, — не знаю, может, Рикардо...

— Хоть на сто тысяч! — перебил его Рикардо.

— Итак, все свидетели! — Хорхе уселся за стол, положил перед собой лист бумаги, достал ручку. — Спор на сто тысяч! Я, как посредник, получаю с выигравшего два процента. Так и запишем. Ну, что касается Рикардо, он мой компаньон, и я поручусь, что у него деньги есть, а что касается Помпонио...

Помпонио даже возмутился:

— Если мне не верите, спросите, — он повел рукой в сторону двери, где толпились посетители.

— Дон Раулито богатый, — несмело заговорила одна из старушек, — и добрый...

— У него машина есть, — добавил старичок, читавший газету. — И он в клуб ездит, деньги у него есть.

— Готово! — Хорхе откинулся на спинку стула. — Подписывайтесь!

Помпонио подошел, крупно, размашисто расписался, бросил ручку на стол и, улыбаясь, оглядел всех.

Посетители отводили глаза. А мать Помпонио незаметно перекрестилась.

Помпонио тяжело протащил по коридору «Гаити» ящики с коньяком и вошел в зал. Здесь только начинали наводить порядок — стулья стояли на столах вверх ножками, на полу валялись окурки, темнели пятна пролитого вчера вина; в лучах солнца из окон золотилась пыль. Около стойки Помпонио столкнулся с хозяином.

— Принес? — радостно спросил Сэфи. — Спасибо, а насчет денег можешь не беспокоиться, после реализации... Ты поможешь?

— Я сейчас, — Помпонио отошел к стойке, хозяин поволок ящики в глубину зала. — Слушай, — обратился Помпонио к бармену, — у тебя газеты последние есть? Где про этот, ну, про колодец?

— Во всех про этот колодец, — усмехнулся бармен, выбрасывая на стойку пачку газет, и Помпонио тут же погрузился в чтение.

А в дальнем конце зала, куда Серафино унес ящики, спорили об искусстве Каэтано, Нино Лоретти и сам хозяин. Каэтано, видимо, рассказывал идею нового номера, остальные, слушая, вскрывали ящики.

— Представляете себе, ночь, неверный свет факелов, — размахивая руками, завывал Каэтано, — и на площадь под шатром неба выезжает на коне Боливар! Он встревожен....

— Это на нашей сцене ты собираешься шатер и факелы? — поинтересовался Нино.

— Что? Какая сцена! Под открытым небом, на площади! Все менять, и помещение это надо менять, и вообще все! Я вижу народную драму, столкновение масс, вздыбленные кони, яростные клики битвы...

— Ладно, — перебил его Серафино, — прежде делом займись...

Каэтано осекся, подошел к столу, и вместе они стали расставлять бутылки. После паузы Нино спросил:

— Ну, хорошо. Но что в этой народной драме наши девушки будут представлять? Лоли, Рупи, Тенча, Барбарелла?

Каэтано вместе с хозяином уже расставили вдоль одного края стола бутылки аргентинского коньяка, принесенные Помпонио, и теперь вдоль другого ставили пустые бутылки из-под дорогого французского «Наполеона». Услышав слова Нино, Каэтано выпрямился.

— Гнать! Всех гнать, все бездарны! — тут он спохватился и кивнул в сторону Нино. — Кроме тебя, конечно. Но всех остальных — гнать! Никто потому к нам и не ходит, что всем надоела и Барбарелла эта...

— Барбареллу не тронь, — негромко сказал Серафино.

— Ну, вот так всегда. Эту не тронь, того не говори, одни запреты. — Каэтано в раздражении с грохотом поставил на стол большой прозрачный кувшин с мутной желтой жидкостью и воронку.

...Помпонио у стойки кончил читать, рассмеялся и отодвинул пачку газет:

— Так я и знал. Ничего у них не выйдет!

— Ты о чем? — удивленно обернулся к нему бармен. Он с тремя

ветеринарными шприцами в руках собирался было идти к хозяину и его товарищам.

— Слушай, — вместо ответа продолжал Помпонио, — как, по-твоему, сто тысяч — это много денег?

— Сто тысяч? — бармен присвистнул. — Это, если даже бумажками по двести, вот такая пачка, — он раздвинул ладони, словно держал невидимый кирпич.

Помпонио засмеялся, хлопнул его по плечу, и они вместе подошли к остальным.

— Как жизнь, как дела? — приветствовал всех Помпонио и, взяв из рук бармена огромный ветеринарный шприц, хотел было включиться в общую работу, но Серафино остановил его:

— Подожди. Хочу, то есть мы все хотим с тобой посоветоваться. Публика не ходит, сборов нет, номера все надоели. А тут еще в центре новое кабаре открыли, «Пьеро», не слышал? Я вчера ходил. Все по-английски, я ничего не понял, но шикарно! Думаю, хватит с нас этих мексиканских трио, болеро, танго. Нужен американский шик, бродвейское шоу, и чтобы все по-английски, черт возьми!

— Я думаю так, — выждав для солидности паузу, объявил Помпонио. — Штаты идут ввысь, и все наши беды оттого, что мы из-под своего сомбреро выше третьего этажа не видим. Я так думаю.

— Молодец! — воскликнул Серафино, хлопнув его по плечу. — Нужно эти слова запомнить.

— Все дело в том, что мы не привлекаем публику, — объявил Каэтано. Вместе с Нино они выкачивали шприцем аргентинский коньяк из бутылки и переливали в «Наполеон», остальное разбавляли жидкостью из кувшина.

— Взять вчерашний скандал, — продолжал Каэтано. — Ведь если бы был полный зал, Ага-Кан не вышла бы из образа, не ушла бы со сцены, зритель мобилизует актера, сообщает ему ответный заряд...

— В общем, так, — перебил его Серафино, — мы решили дать объявление в газету, что проводится конкурс, нужны девушки от восемнадцати до двадцати трех лет, умеющие петь и танцевать, гастроли за границей и все такое...

При этих словах Нино фыркнул, но Серафино даже не посмотрел на него, а потом, словно осененный внезапным вдохновением, воскликнул:

— Помпи! Да у тебя же родственник в газете работает! Ты рассказывал, дядя твой! Ты ему и отвези; а? Он тебе как родственнику в кредит напечатает. Заодно ты текст отредактируешь, ты же голова, вон как про сомбреро сказал, я бы за всю жизнь не додумался.

— Насчет народной драмы о Боливаре напишите, — ехидно посоветовал Нино.

— А ты зря смеешься, — обернулся к нему Серафино. — Я подумал, в этом что-то есть. Конечно, без факелов всяких, но вот представь себе: на нашу сцену выходят две девушки, одна — в форме войск Боливара, другая — в испанском мундире, и обе с саблями. И начинают сражаться...

— А в результате обе голые, — закончил Нино.

— Правильно, — не смутился Серафино. — И ничего плохого я не вижу. И зрителям понравится.

Каэтано вздохнул, опорожнил шприц в бутылку «Наполеона», посмотрел в окошко на кухню.

Там повар, коротко оглядевшись, засовывал в спортивную сумку сверток с краденым мясом. Каэтано снова вздохнул, обратился жалобно к Помпонио:

— Помпи, посмотри на своих швейцарских, сколько времени сейчас в Париже?

Помпонио посмотрел на часы, что-то покрутил, нажал и объявил:

— Тридцать две десятого.

— Да-а, — вздохнул Каэтано. — Значит, через полчаса начнется программа в «Фоли-Бержер». Осветится рампа, дрогнет занавес...

Он не договорил, снова вздохнул и вогнал шприц в следующую бутылку.

Когда Помпонио вошел в редакцию, его дядя Людвиг сидел с телефонной трубкой у плеча. Комната была крохотной, вся завалена бумагами и пачками газет. Увидев Помпонио, он улыбнулся, прикрыв ладонью трубку, приветствовал:

— Как жизнь, как дела? Давно тебя видно не было. Как Сесилия?

— Да болеет. У мамы всегда что-нибудь болит.

— Все хочу выбраться к ней, и все некогда. На той неделе... — но тут лицо Людвига изменилось, и он закричал в трубку: — Да, жду... сеньор комиссар? Это я, Людвиг! Что нового? Жертвы есть?.. Записываю... — Но постепенно лицо Людвига вытягивалось, записывать он перестал. — Спасибо, больше ничего? Хорошо, если что будет, имейте в виду меня, до свидания, сеньор комиссар... Скотина, — объявил он, когда бросил трубку на рычаг. — Трамвай сбил осла, ишака, понимаешь? Это он мне такой материал предлагает! Сенсация на первую полосу! А когда в Ла Рейне один органист проломил дверной пружиной головы сразу трем любовникам своей жены, это он сообщил в «Новедадес»! Причем пружина была завернута в мою газету! Ну, ладно, что это у тебя?

Помпонио пододвинул ему листок с объявлением. Людвиг мгновенно прочел его, спросил:

— Для кого это?

— Для моего друга, хозяина «Гаити».

— Все ходишь туда? Мать бы пожалел.

— Дядя, вы только не начинайте. Завтра напечатаете?

— Что за спешка?

— Да так, — таинственно улыбнулся Помпонио. — Есть идеи, нужно реализовать... Новые номера.

— Ты что, за режиссера в этом «Гаити»?

— Да, есть немного, — улыбнулся Помпонио. Заметил на стеллаже бутылку виски, взял, плеснул в пыльный стакан.

— А насчет денег? За объявление, — спросил Людвиг.

Помпонио захлебнулся, глотнув из стакана.

— Что это за мерзость?

— Это я сам делаю. Раньше держал настоящее шотландское, но заметил, что с этой нервотрепкой слишком много пью. Перешел на эту гадость. Ее много не выпьешь. Так что с деньгами?

— Дядя Людвиг, скоро у меня будет вот столько денег, — Помпонио показал сколько и рассмеялся. — Тогда отдам.

— Откуда, если не секрет?

— А если секрет? Послушай, — Помпонио взял со стола пачку дешевых сигарет, — а эту дрянь ты куришь тоже, чтобы меньше курить?

— Совершенно верно. А у тебя что, хорошие есть? Или купишь, когда разбогатеешь?

— Пожалуйста! — Помпонио протянул дяде пачку американских сигарет. — Ты бы лучше курить бросил, чем такую дрянь... Это же наше производство!..

— Мне один доктор, между прочим, друг Хемингуэя, советовал. Брось, говорит, сразу будешь лучше себя чувствовать. Вот я и подумал: чувствую я себя пока хорошо, что мне улучшать? Зато, когда почувствую себя плохо, у меня будет резерв — бросить курить. Как говорил старик Хэм, не надо хоронить себя живьем. Чтобы лишать нас удовольствий в жизни, есть сила побольше, чем мы сами.

— Кто такой старик Хэм?

— Хемингуэй. Он начинал у меня в газете, молодой был.

— Ты напечатаешь завтра?

— Не знаю, не знаю... А когда ты получишь вот такую пачку денег?

Вместо ответа Помпонио взял трубку одного из многочисленных телефонов на столе, но Людвиг остановил его:

— Этот не работает... Этот тоже... Зеленый один работает.

И пока Помпонио набирал номер, Людвиг пояснил:

— Я их не подключил пока. А то звонят все, работать не дают.

— Сэфи, — кричал в трубку Помпонио, — объявление пойдет завтра, так что готовьтесь к конкурсу! Привет! — И, положив трубку, добавил: — Один телефон работает, и то еле слышно. Послушай, дядя, — заговорил он осторожно, — а вот насчет парня в колодце ты писал что-нибудь?

— Я один из первых, кто писал!

— А ты там был?

— Журналисту такой вопрос задавать неприлично. Если писал — значит, был.

— А сегодня не собираешься?

— Что ты! Работы полно! — и Людвиг похлопал ладонью по папке, из которой поднялось облако пыли.

— А я бы тебя отвез, — осторожно продолжал Помпонио.

— Ты на машине? Это несколько меняет дело. Моя, видишь ли, сломалась... А тебе зачем туда?

— Так. Любопытно.

Людвиг натянул пиджак, покопался в шкафу и достал оттуда допотопный фотоаппарат, перемотанный изоляционной лентой:

— Что смотришь? Этому аппарату цены нет. Мне за него два «Никона» предлагали, а я не отдал. Я им снимал Гитлера, Черчилля, Кеннеди...

— А Боливара не снимал? — простодушно спросил Помпонио.

Людвиг весело рассмеялся:

— Нет, правда, хороший аппарат.

Потом порылся в ящике стола, достал две очень потрепанные картонки с надписью «Пресса», протянул одну Помпонио:

— Засунь в нагрудный карман, только чтобы год не был виден. Ну да, они с пятьдесят второго года, так нет времени новые заказать...

...На улице, около двери редакции, стояла машина Людвига — на кирпичах, ржавая, вся заросшая травой.

— Резину новую жду, — пояснил Людвиг. — Коллега на днях должен прислать из Токио. Знаешь, такие покрышки, они как бы прилипают к асфальту. Идешь двести, триста миль в час и хоть бы что, как на облаках!

Людвиг вздохнул, посмотрел еще раз на свою машину и грустно сказал:

— А вообще-то дело дрянь. Моя газетка последняя, которая хоть как-то держится. Всех сожрала эта «Новедадес». И меня сожрет.

Колодец был окружен толпой. На некотором расстоянии от него была протянута веревка, образовывающая круг, внутри этого круга находились представители прессы, телевидения, еще какие-то люди. Зрители стояли за веревкой. Надо всем возвышались щиты с рекламой напитков, галет и лекарств.

Было на удивление тихо. Все говорили только шепотом.

Карабинер хотел было остановить Помпонио и Людвига, но увидел картонки, услышал небрежно брошенное Людвигом:

— Пресса, пресса...

И пропустил их внутрь круга.

Людвиг тут же кинулся к какому-то знакомому журналисту. Помпонио, оставшись один, огляделся. Поймал несколько направленных на него взглядов из-за веревки, приосанился. Подошел к колодцу, попробовал носком ботинка землю, потом нагнулся и подобрал камешек, отвалившийся от старой кладки, поцарапал его ногтем, зачем-то понюхал и опустил в карман.

— Сеньор! — услышал он за спиной.

Немолодая женщина в окружении молчаливо смотревших на него людей обращалась явно к нему.

— Сеньор, а когда передача начнется?

Помпонио смерил ее взглядом и процедил:

— Когда все приготовим, тогда и начнем, не мешайте.

Только тут он обратил внимание на телевизионные камеры, каких-то людей, разматывающих кабель. Все говорили вполголоса, ходили преувеличенно осторожно.

Появившийся откуда-то Людвиг пояснил:

— Опасаются даже малейшего сотрясения почвы. Сейчас начнут передачу. Столичное телевидение приехало. Фелисандо будет вести, знаешь, который новости по телевизору читает? А мальчик, кажется, спит. Слышишь? — и Людвиг ткнул в сторону большого черного ящика с двумя раструбами динамиков. — Усилитель включен. Там, в колодце, микрофон.

Телевизионный режиссер спорил с каким-то прилизанным господином в прекрасном костюме:

— Нельзя прямо с рекламы начинать, грубо! Мы поставим родителей здесь, а потом наедем на щиты, поверьте, так лучше будет, кое-какой опыт имеется.

— Имеется! Прошлый раз наснимали искусства, какие-то затемненные сюжеты, все размытое. Может, это для какой-нибудь эстетики и красиво, но мне нужно ясно видеть рекламу!

— Увидите, не бойтесь, искусства не снимем.

— И кроме того, чтобы никаких нищих в кадре, никаких этих убогих, бродяг, детей. Распорядитесь, чтобы отобрали из публики кого поприличнее, не из столицы же с собой везти?

— Уже занимаются.

Толпа зашелестела, задвигалась. Появилась процессия в темном — родители и родственники мальчика. Режиссер, тут же страдальчески сдвинув бровь, кинулся к ним и, что-то участливо шепча, твердой рукой направил их к камере.

Появился Фелисандо — диктор. Одарил всех ослепительной улыбкой, потряс в воздухе сомкнутыми ладонями. Гримерша озабоченно поправила его идеальный пробор, стряхнула несуществующие пылинки с его великолепного пиджака.

На режиссера надели наушники, он постоял и затем выразительно постучал ногтем по стеклу часов.

Все стихло. Только безостановочно щелкал своим аппаратом Людвиг.

Лицо Фелисандо мгновенно стало скорбным, он обнял за плечи вздрагивающую в плаче мать мальчика и уставился в камеру.

Помпонио огляделся вокруг. Зрители, вытягивая шеи, жадно смотрели на знаменитого Фелисандо. Внимание Помпонио привлекли две девушки, стоявшие позади родственников, — одна совсем молоденькая, почти подросток, смотрела прямо и, как показалось ему, с ненавистью; вторая, чуть постарше, высокая, глядела себе под ноги. Почувствовав на себе взгляд, она подняла голову и посмотрела на Помпонио. Тот поспешно отвел глаза.

— ...этой национальной трагедией, — скорбно говорил Фелисандо. — Вся страна следит за судьбой несчастного Рауля. Благородные люди всего мира приехали помочь в его спасении. Рядом со мной страдающие родители несчастного мальчика.

Фелисандо подошел к отцу.

— Как чувствует себя ваш сын?

Отец растерялся, он то ли не знал, что отвечать, то ли забыл.

— Вы только что спустили ему еду, не так ли?

— Да, сеньор, — он огляделся испуганно.

— И чем он питается? Благодаря чему он жив?

— Благодаря галетам «Мак-Кай», питательным и вкусным.

В руках у отца появилась коробка галет, он совал ее прямо в объектив камеры. Фелисандо перехватил коробку, и оператор развернулся к нему:

— Да, мы не одни в горе! Рядом с нами и фирмы «Мак-Кай», «Като и компани», «Братья Вайсс», «Монтенегро»...

Пока говорил Фелисандо, ассистенты в стороне быстро готовили мать мальчика, что-то ей втолковывали, вложили в руку какой-то пузырек. Наконец диктор подошел к ней:

— Сеньора, мы понимаем, что измерить ваше горе невозможно, можно только облегчить его, подставив под эту тяжкую ношу и свои руки, плечи, сердца... поверьте, нас много, тех, кто готов разделить вашу боль. Скажите нам, но что же помогает вам в эти трудные часы и минуты?

— Вот что мне помогает, — почти выкрикнула женщина, поднимая над головой пузырек, — «Табре... Табледеум»!

— И еще вопрос... — начал было Фелисандо, но режиссер из-за камеры махнул ему куда-то, и он понял. — ...Впрочем, несчастный Рауль, кажется, забылся сном, не стоит ему мешать и перенесем беседу, если вы не возражаете, к вам домой.

Они не возражали, и все направились в сторону дома Рамиресов. За ними потянулись и зрители.

Осталось только несколько человек из числа родственников, среди них обе замеченные Помпонио девушки.

— Бери блокнот и постой возле них, — зашептал Людвиг, — вот здесь, на фоне колодца, мне нужно снимки сделать.

— А что делать? — растерялся Помпонио.

— Делай вид, что берешь интервью!

Помпонио подошел к младшей из девушек, кашлянул.

— Сеньорита, вы, кажется, сестра...

— Да, сестра, — резко, почти грубо ответила она, глядя не на Помпонио, а вслед процессии. — Только я на этом не зарабатываю и вам не пригожусь. Бегите вон за ними, там для вас перепадет.

Девушка, даже не взглянув на него, дернула плечом и отошла в сторону. Помпонио беспомощно оглянулся на Людвига.

— А вы из какой газеты? — неожиданно весело спросила вторая девушка.

— Из «Нью-Йорк таймс», — неожиданно для себя сказал Помпонио.

Брови девушки поползли вверх, она заговорила радостно:

— Тогда пишите. Я вообще-то не родственница, но хорошо знаю и семью, и самого Рауля, мы соседи. Меня зовут Нанси, работы у меня пока, временно, нет, но я участвовала в телевизионных конкурсах и даже доходила до второго тура.

— Вот как? Вы поете и танцуете?

— Напишите, что у нас в стране все поют и танцуют.

Оба засмеялись, Людвиг весело подмигнул и отошел к дому Рамиресов.

— А вы не хотели бы выступить на настоящей, на профессиональной сцене? — Помпонио осмелел, руки заложил за спину, смотрел свысока.

— А у вас есть сцена? — снова рассмеялась Нанси.

— Молодые люди! — подошел к ним карабинер. — Здесь громко не разговаривают.

Они отошли в сторону, к рекламным щитам, но говорить почему-то стали шепотом.

— Есть и сцена, — продолжал Помпонио, — это не Бродвей и не «Фоли-Бержер», но это все-таки ночной клуб для избранных «Гаити». Не слыхали? Это в районе «Санта-Кроче». Завтра вечером там будет конкурс. Если хотите, могу замолвить словечко.

— А теперь спросите, что я делаю сегодня вечером?

— И что же вы, Нанси, делаете сегодня вечером? — как можно развязнее спросил Помпонио.

Она улыбнулась, посмотрела ему прямо в глаза.

— Если серьезно, то сегодня вечером я занята. Но если вы серьезны тоже, то я завтра приду на ваш конкурс.

— Я буду ждать.

— До завтра! — она побежала, стройная, легкая, встряхивая густыми волосами. Знала, что на нее смотрят.

Помпонио смотрел ей вслед, пока она не скрылась за углом.

В «Гаити» шел конкурс. Перед сценой составлены были столы, накрытые общей скатертью. За столами сидел «худсовет» в составе Каэтано, Серафино, Нино, Хорхе и бармена. Перед ними — бутылки с водой и стаканы. В стороне помещался и Помпонио:

Пепе стоял на сцене и по бумажке представлял очередную кандидатуру.

— Номер восемнадцать. Сеньорита Джуди. Двадцать один год. Училась в Панаме. Стажировалась в «Тропикане», потом работала в баре «Лас-Агилас». — И от себя Пепе негромко добавил: — По-моему, все врет.

Вышла немолодая женщина в купальнике, с магнитофоном в руках. Поставила его в угол сцены, включила и под бойкие ритмы начала танцевать, высоко задирая ноги. Занятие это было ей, видимо, непривычно, потому что она сразу покраснела, стала задыхаться.

— Ты, деточка, не пукни, смотри, — посоветовала ей из зала Барбарелла, и оттуда раздался дружный смех. Там сидели и Барбарелла, и Ага-Кан, и Вивьян, и Рупи — короче, весь старый состав «Гаити».

— Помпи, — громко позвала Барбарелла, — иди к нам!

Помпонио обернулся к девушкам.

— Есть для тебя новость, — продолжала Барбарелла, — только не падай. Парня того из колодца достали! Только что по телевизору показывали.

Помпонио непроизвольно поднялся.

— Как достали? — растерянно проговорил он. — Этого быть не может....

— Газеты надо читать, — вступил Хорхе, — так что гони мои два процента, две тысячи гони. Проиграл ты.

— Не может быть, я же был там, ничего же не делается, микрофон в колодце, еду спускали, я своими глазами....

— Испугался? — ехидно спросила Рупи. — Не бойся. Шутка это. Не доставали, не передавали.

— Помпи, — опять громко вступила Барбарелла, — да ты не волнуйся, целы твои миллионы, ты лучше скажи, когда разбогатеешь, нам хоть по десяточке дашь? На пропитание? А то нас за дверь выставляют, вот этих берут, их кормить легче...

Снова дружно захохотали, потому что на сцене три немолодые лилипутки, наряженные мышами, что-то нестройно пели.

Из-за кулис появился высокий парень, наряженный котом. «Мыши» бросились от него врассыпную, он остановился и затянул басом песню.

Барбарелла, наклонившись к подругам, что-то прошептала, после чего раздался взрыв такого непристойного хохота, что номер сразу прекратился, а одна из «мышей», выйдя к краю сцены, пронзительно закричала, обращаясь к Каэтано:

— Это конкурс или это бордель?

— Это конкурс в бордель! — ответила Барбарелла, и хохот усилился.

Каэтано пытался утихомирить зал и артистов, взывал, заламывая руки, к тем и другим:

— Как не стыдно, Барбарелла, даже думать так! А вы как могли остановить номер, — укорял он «мышей», — так и проверяется характер артиста! Когда великому Паганини перед концертом оборвали струны на скрипке, он не ушел и не стал ругаться со сцены...

Помпонио все никак не мог сосредоточиться на происходящем — видимо, слова о проигрыше задели его глубоко. Он смотрел, но не видел ни уходящих со сцены лилипутов, ни вышедших им навстречу «Лос-Мехиканос» — трио в сомбреро, сапогах со шпорами, с гитарами. Еще за кулисами они затянули:

— Ку-ку-ру-ку-куу...

— Нет, нет, нет! — Каэтано кинулся к двери, закрыл ее и держал, хотя изнутри дергали. — Только не это, нам нужно по-английски, никаких сомбреро, маракасов никаких!

Пение за кулисами расстроилось, и, не имея возможности появиться на сцене, трое огорченных усатых «Лос-Мехиканос» появились в окошке:

— Не умеем мы по-английски, никак научиться не можем...

За их спинами мелькнуло лицо Нанси.

Помпонио ожил, быстро встал, вышел за кулисы.

В «артистической» было полно народу — разминались танцоры, акробаты, какой-то атлет с гирей, плакал чей-то ребенок.

Нанси он узнал не сразу — она сидела у зеркала в халате, в серебряном парике, с наклеенными длинными ресницами. Помпонио, отодвинув в сторону толстого жонглера с бутафорским мачете, протиснулся к ней.

Она увидела его в зеркале, улыбнулась.

— А я уж подумала, что вы забыли!

— Как видите, нет. Какой у вас номер?

— Двадцать пятый. Уже скоро.

— Я поговорил насчет вас с хозяином.

После едва заметной паузы она спросила:

— Как? Разве хозяин не вы?

— Я хозяин, но не здесь,— засмеялся снисходительно Помпонио. — Хотя здесь тоже кое-что значу.

— А который хозяин?

— Иди сюда, покажу, — Помпонио поманил ее к кухне, туда, где было окошко на сцену. По дороге взял под руку, спросил осторожно:

— А как там Рауль? Ну, что в колодце?

— Все по-старому,— ответила Нанси и мягко высвободила руку.

Выглянули в окошко.

На сцене высокая, худая девица, закусив губу, пыталась сесть в шпагат.

— Сейчас треснет! — под хохот подруг громко комментировала Барбарелла.

— Хозяин вон тот, в середине,— дон Серафино.

— А это кто такая? Хохочет...

— Это танцовщица... она... ну, в общем, Барбарелла.

— Хорошо,— себе самой пробормотала Нанси, потом обернулась к Помпонио. — Перед моим номером убери со стола перед доном Серафино бутылки и стаканы. Так надо.

Легонько хлопнула его по плечу и ушла.

В дверях Помпонио остановила небритая личность в грязной чалме:

— Факир не нужен? Учился в Индии, имею кобру.

— Не надо,— испуганно шарахнулся Помпонио.

Факир загородил ему дорогу, подмигнул и начал вытягивать изо рта довольно толстую железную цепочку. Но потом выпучил глаза, закашлялся, и Помпонио проскочил в зал.

— Номер двадцать четыре,— объявил Пепе,— сеньора Глория!

Появилась худая, бледная женщина в юбке и кофте, за ее спиной остановилась в дверях девочка лет пяти с грудным ребенком на руках.

— Ну что вы, не надо! — испуганно начал было Серафино, но она перебила его:

— Я петь могу.

— Не надо петь.

— Я танцевать умею! — сеньора Глория с надрывом повысила голос и без музыки начала неловко двигаться, норовя при этом расстегнуть на груди кофту.

Каэтано, опустив голову, принялся изучать список участников конкурса. Помпонио смотрел в окно — лишь бы не встретиться с глазами сеньоры Глории.

— А что? Оригинальный номер, пляска скелета! — объявила Барбарелла и засмеялась. На этот раз ее поддержало всего несколько робких смешков.

Из-за кулис выглядывали самые разнообразные лица — мужские, женские, пожилые и молодые, все с жадностью смотрели на лица членов «комиссии» — многие не особенно рассчитывали на свои актерские возможности, но призрачная надежда получить хоть какую-то работу, испытать хоть какой-то шанс на успех привела их сюда. Потому им важно было узнать, как примут Глорию и что ей скажут.

Сеньора Глория сняла кофту, оказалась в мальчишеской застиранной майке, сквозь вырез которой торчали ключицы, и теперь, нелепо пританцовывая, стала вытягивать майку из юбки.

— Спасибо вам, сеньора, — как можно ласковее проговорил Серафино.

Она смотрела на него горящими глазами, лицо покрыто было красными пятнами.

— Я все могу, я все делать буду, только возьмите! — Она подошла к краю сцены. — Я на все согласна, только возьмите!

— Мамочка, пойдем! — тихо попросила девочка за ее спиной.

Пепе подошел к сеньоре Глории и, мягко взяв за локоть, пытался проводить за кулисы.

— Я все буду делать, хоть на кухне, только возьмите! — кричала женщина, пока Пепе выталкивал ее за кулисы.

— Номер двадцать пять! Сеньорита Нанси! — отдуваясь после происшедшей борьбы, объявил он.

Нанси вышла, поклонилась всем, улыбнулась лучезарно, подошла к Нино, сидевшему у пианино. Пошепталась с ним, и он заиграл быструю ритмичную мелодию.

Танцевала Нанси в длинном блестящем платье, танцевала, конечно, не идеально, но уверенно и свободно.

Как только из угла послышался первый смешок, она расстегнула платье, оказалась в купальнике, состоящем из трех поросячих мордочек из папье-маше на тонких шнурках. Платье она скинула и с силой метнула в Барбареллу, накрыв ее с головой. А сама спрыгнула со сцены, протанцевала до стола «худсовета» и, легко вскочив, села на скатерть прямо перед хозяином так, что бедро ее почти касалось носа Серафино.

Потом засмеялась, спрыгнула со стола и убежала за сцену.

Каэтано незаметно показал Помпонио большой палец.

Через плечо хозяина Помпонио увидел, как тот обвел в списке цифру 25 кружком.

Когда Помпонио снова вошел в «артистическую», Нанси уже переодевалась. Без парика, без ресниц и в простом халате она показалась ему намного красивее, и он весь расцвел в улыбке, еще издалека показал два растопыренных пальца — «виктори», победа!

Он, копируя ее танец, приблизился к столу, подпрыгнул и сел было перед ней в ту же позу, что и она перед Серафино, но вдруг охнул и схватился за поясницу.

Слез, морщась от боли, и вытащил из заднего кармана брюк камешек — тот самый, от колодца.

Воскресное утро — яркое, солнечное. В доме Помпонио шла стирка. По всему патио протянуты веревки, Помпонио помогал матери развешивать белье. Был он в фартуке, с закатанными рукавами рубашки, настроение было у него отличное.

— И не бойтесь вы никакого дяди Хосе,— говорил он матери. — Пусть звонит, пусть грозит, на все отвечайте: к сроку Рауль вам все заплатит.

— Это из каких денег? Те, что за пари, да?

Помпонио остановился, посмотрел тревожно на мать и тут же отвел глаза. Взял из корзины простыню и повесил на веревку. Но мать отошла в сторону, заговорила, пытаясь поймать его взгляд:

— Раулито, поверь мне, не будет счастья от этих денег.

Он снова отгородился от нее, на этот раз рубашкой; она опять передвинулась, продолжала говорить:

— Вчера в церкви хотела поставить свечку за этого несчастного в колодце, а донья Флора говорит: «Вам-то зачем? Чем скорее он умрет, тем скорее разбогатеете!» И так громко, все слышали, на меня все так смотрят, все знают уже... Такое презрение. Я чуть было не заплакала.

Она посмотрела из-за веревки с бельем — Помпонио не было.

— Рауль,— негромко позвала она.

Он не отозвался.

— Рауль! Где ты? — громче позвала мать. Она прошла еще один ряд белья, выглянула. Было тихо и пусто, бело вокруг.

— Раулито! — уже кричала она.

Помпонио молча стоял у стены, перед ним покачивалась кружевная простыня.

Солнце зашло за облако, потемнело, окреп ветер, и зашевелились, зашелестели простыни по всему патио.

— Рауль! — снова позвала мать.

Он поднялся на носки, ее не увидел, ветер стал сильнее.

— Мама!

— Рауль!

Они искали друг друга, раздвигая мокрое белье, путаясь в нем, никак не могли сойтись в лабиринте белых, шевелящихся коридоров.

Наконец столкнулись, обнялись и стояли так молча. Помпонио легонько поглаживал мать по плечу.

Шуршало вокруг свежее белье, утихал ветер, снова выходило солнце.

— Все будет хорошо,— говорил Помпонио, — все будет в порядке, вот увидите.

В дверь громко постучали.

— Закрыто! — крикнул Помпонио. — Выходной!

Стук повторился.

Донья Сесилия выглянула в окно, прошептала испуганно:

— Этот твой... Дон Серафино!

Помпонио сразу исчез, донья Сесилия заторопилась к двери, по дороге завернула в угол, достала огромную пеструю маску индейца из папье-маше, украшенную дикой гривой из соломы, повесила ее у входа, потом открыла замóк:

— Дон Серафино! Как жизнь, как дела?

— Как жизнь, как дела? А где Помп... дон Рауль?

— У себя, кажется... Вы пройдите...

Помпонио лежал у себя в комнате на кровати. Был он уже без фартука, в темной рубашке, с книгой в руках.

— Привет, дон Сэфи! Что случилось?

— Да ничего. Был тут рядом у приятеля, решил зайти, погостить.

Серафино оглядел комнату; был он мрачен, на щеке алела свежая царапина.

— Что это? — спросил Помпонио. — Где это вас угораздило?

Серафино не ответил, выглянул в дверь.

— Стирка,— объявил он.

— Да, мать с утра затеяла. Мама! — крикнул Помпонио. — Подайте нам выпить и закусить чего-нибудь!

Неожиданно Серафино оживился:

— Нет, но ты орел! Все просто обалдели! И где ты эту Нанси откопал? Все от зависти с ума посходили.

— А, это... Давняя история. Глупости молодости. Как говорил старик Хэм, не надо хоронить себя живьем.

— Какой старик? — насторожился Серафино.

— Старик Хэм. Известный, между прочим, писатель.

— Ах, старик Хэм! А я не расслышал. Как же, знаю.

Помолчали. Серафино оглядел комнату, побарабанил пальцами по крышке стола.

— А я посоветоваться пришел,— неожиданно объявил он. — Что-то у нас в «Гаити» после этого конкурса как-то не так все стало. Осложнилось. Новые со старыми, боюсь, не сойдутся. Ревнуют,— он машинально тронул царапину,— что-то делать надо. Вот я к тебе и пришел, голова у тебя золотая, старика Хэма, вон, читаешь, как-то объединить их всех надо.

— Зарплату всем прибавить, вот и объединятся.

— Насчет прибавить пока не выйдет — денег нет. Но вот насчет того, чтобы объединить, это ты верно сказал.

Вошла донья Сесилия, принесла вино, закуски. Поставила все, молча ушла. Помпонио взял бутылку, разлил по стаканам.

— Вот ты вино разольешь, мы и объединимся,— продолжал размышлять Серафино, косясь на Помпонио.

— Так надо устроить в «Гаити» коктейль для всей труппы!

— Гениально! — восхищенно выдохнул Серафино. — Отличная идея. Отличная, если бы... — он вздохнул, отвел глаза.

— Денег нет, — за него договорил Помпонио.

— Конечно! А коктейль — это чистое разорение. Вот на природе можно фиесту устроить — взять мяса, вина ящик, и все довольны. А тут изволь выпивку ста сортов, да закуски, да на фарфоре-хрустале, скатерти крахмальные, а главное, все припрут с подругами или друзьями...

— Так и устроить надо фиесту. Выехать на природу...

— Гений! — заорал Серафино, полез через стол, чтобы похлопать Помпонио по плечу. — Я же знал, что только твоя золотая голова нас спасет! Потому тебя и бабы так любят, что у тебя золотая голова! Из чистого золота!

...Уже начало смеркаться, уже с веревок убрала белье донья Сесилия, когда друзья вышли из комнаты и шли через патио к двери. Помпонио пошатывало. Серафино был красен, но шел твердо, придерживая приятеля за талию. Помпонио говорил возбужденно:

—...Сами увидите, какое это сказочное место! И, ручаюсь, кроме меня никто о нем не знает! Возьмем у Хорхе автобус, я на своей поеду, и такую фиесту устроим, что они на всю жизнь запомнят!

— Ты гений! У тебя золотая голова! Ты человек с золотой головой! Значит, не забудешь? Все по списку — вино, мясо, зелень...

— Все возьму. А насчет денег не думайте, мне на это денег не жаль. Я не миллионер пока,— Помпонио сделал значительную паузу, — пока, но кто знает?

— С твоей золотой головой ты будешь миллионером! Это точно. А, висит! — Серафино остановился перед маской индейца. — Вспоминаете старика Серафино, а? Полторы сотни я за нее отвалил, а почему? Потому что для друга ни денег, ни красоты не жалко. Значит, обо всем договорились?

Они обнялись и стояли молча под улыбающейся над ними маской индейца с дикой соломенной гривой.

Помпонио не обманул, место действительно было сказочно красивое — песчаный пляж на берегу океана, отгороженный от остального мира желтыми скалами с кустарником наверху.

Приехали на автобусе следом за «понтиаком» Помпонио, битком набитым всякой снедью, ящиками с водой и вином. Выгрузились, включили приемник в автобусе на полную мощность, кинулись бегать по песку босиком, дурачиться, поливать друг друга водой.

Повар и Пепе рубили дрова для костра, Хорхе и Помпонио таскали ящики с водой и вином и ставили их на краю пляжа, чтобы волны охлаждали их; ансамбль лилипуток, издали похожих на детей, расстилал скатерть и расставлял стаканы; танцовщицы переодевались в кустах.

Серафино, сидевший в шезлонге, остановил проходившего мимо Хорхе, протянул ему банку пива:

— А Рикардо почему не поехал?

— Рикардо в рейсе. Шофером поехал — работать некому. Ездить нужно каждый день, а новых людей нанимать не можем. Заказов все

меньше, «Гермес» новый филиал открыл, у них и прокат, и ремонт, и автобусы, и такси...

— Да-а, — вздохнул Серафино, — у всех одни проблемы. Ругали мы старое правительство, вот и получили. Слушай, а у Рикардо денег хватит, если Помпи пари выиграет?

— Теперь не знаю. Это его проблемы. Зря он вообще в это пари влез. Никто, похоже, этого парня спасать и не собирается. И вообще, с коммерческой точки зрения если посмотреть, на кой черт им такие деньги тратить? Они свое уже с рекламы получили, история уже потихоньку с первых страниц уходит, чего этим американцам еще в колодец деньги сыпать?

Он допил пиво, зашвырнул банку в кусты и добавил:

— А вообще-то гнусная вся эта история.

И пошел к воде.

Нанси остановилась около шезлонга Серафино, спросила кокетливо:

— А вы что не купаетесь?

— Никто не приглашает! — в тон ей ответил Серафино.

— Беседуете? — спросила неизвестно откуда появившаяся Барбарелла, присела перед шезлонгом. — Сэфи, застегни мне, пожалуйста, купальник.

— Давай помогу,— радостно улыбнулась ей Нанси, присела рядом, застегнула.

— Боже мой, что это? — испуганно глядел поверх их голов Серафино.

По песку к ним приближалось чудовище — в черном резиновом костюме, ластах, маске с трубкой, в одной руке — подводное ружье, в другой — тяжелый пояс с сеткой на нем.

— Помпонио! — радостно закричала Барбарелла.

Все окружили его, трогали, охали.

— Осторожнее с ружьем, заряжено,— говорил Помпонио,— здесь акулы бывают. Нанси, подержи сетку, я пояс надену.

— Часы бы снял,— говорил Каэтано.

— Они воды не боятся. Ладно, схожу, может, лангуст наловлю.

И в общем почтительном молчании он пошел к воде.

Помпонио проплыл вокруг скалы, мысом вдававшейся в океан, вышел на берег. От всей компании его теперь отделяли кусты. Он осторожно подошел к своей машине, открыл багажник, достал из пакета двух больших лангуст, опустил в сетку, туда же бережно положил большую перламутровую раковину. Закрыл багажник, выглянул осторожно...

Все бывшие на пляже как один завизжали, когда Помпонио вышел из пучины. Он подошел к расстеленной скатерти, бросил на нее увесистых лангуст, потом повернулся к Нанси.

— А это для вас! — И с поклоном протянул раковину.

Все по очереди прикладывали ее к уху, разглядывали. Дольше всех стояла с ней Нанси, и Помпонио смотрел на нее, на ее профиль, подсвеченный солнцем, с радужной раковиной у лица...

...После еды и выпивки все отяжелели, лежали лениво; Помпонио положил голову на колени Нанси, Барбарелла причесывала дремлющего Серафино. Лишь Каэтано не утерял энергии, задора и восторга. Он метался по песку, размахивал руками:

— Не умеем мы ценить своей природы, красоты ее! Вот американцы на нашем месте перенесли бы сюда «Гаити»! Вот идея, а! На берегу столики, публика, ночь, на скалах прожектора, и вдруг появляется из тьмы испанский галион... Паруса, кирасы, вымпелы. И залп!

— И все голые,— закончил сквозь дрему Серафино.

Каэтано в отчаянии бросился в воду.

— Помпи, мне тяжело, — капризно прошептала Нанси, он поднялся, сел с ней рядом, приобнял за плечи.

— Ты вот что, — продолжала она, — принеси мне попить, пожалуйста.

Он пошел к воде. Был он в легких брюках и рубашке. Зашел в океан по щиколотку, взял из ящика бутылку, обернулся, постоял, потом присел на ящик.

Взгляд его задержался на автобусе, у которого возился Хорхе, потом скользнул по догорающему костру, у которого повар движениями быстрыми и точными отхватывал от остатков мяса куски и укладывал в свою неизменную сумку. Чуть дальше о чем-то вяло переругивались Каэтано и Пепе, потом Каэтано вскочил, Нино удержал его, но ссора, видимо, не утихла, потому что Серафино сначала сел, а потом встал, потянувшись, и крикнул громко:

— Все! Пора домой. Сегодня вечером работать!

...Свертывали скатерти, повар, чертыхаясь, собирал разбросанные в песке стаканы, потихоньку тянулись к автобусу.

Нанси никак не могла найти свое платье. Искала и в кустах, и по всему пляжу, и в автобусе.

— Поехали,— кричали девушки,— опоздаем, еще переодеться надо.

— Ну нельзя же бросить ее одну,— увещевал Серафино,— или в купальнике ей ехать?

— А пусть они с Помпонио останутся,— невинным голосом предложила Барбарелла. — Нанси сегодня не выступает, вот они поищут сколько надо и вместе приедут.

Так и решили.

Автобус тронулся, из окон махали, кричали:

— Спокойной ночи, Помпи!

— Не дай девушке замерзнуть!

Помпонио радостно улыбался, махал отъезжающим, потом совсем осмелел, обнял Нанси и так дожидался, пока автобус не свернул за уступ, кричал вслед:

— Если до завтра не появимся, приезжайте к нам сюда в гости!

Но когда они остались одни, смелость его улетучилась, стоять в обнимку было неловко, Нанси стряхнула его руки, и они молча разбрелись по разным концам пляжа, заглядывали под камни, ковыряли песок, искали в кустах.

Помпонио опять посмотрел на океан. Было тихо, волн не было вид-

но совсем, и безо всякого усилия можно было представить себе, что никакого океана нет, что стоишь на высокой горе и все вокруг — небо. Но посередине этого неба ослепительно белели паруса яхты.

— Нанси,— не оборачиваясь, заговорил Помпонио,— ты яхту видела? Вот бы плюнуть на все, уехать куда-нибудь, а? Сидели бы в каюте или загорали бы на палубе в шезлонгах. Сидели бы голые, чтобы лучше загореть.

Он оглянулся. Нанси не было.

— Нанси! — тревожно окликнул он.

— Сволочи! — неожиданно закричала она из кустов, потом послышался треск ломаемых веток, и она, разъяренная, появилась перед ним, совала ему в лицо какой-то грязный комок, повторяя: — Сволочи, это наверняка Барбарелла, я знаю.

Помпонио забрал у нее из рук то, что было ее платьем — его вымочили в воде, изваляли в песке и туго скрутили множеством узлов. Помпонио с трудом развязал один, высвободил часть жеваного, грязного рукава, тогда Нанси решительно сказала:

— Поехали.

Как была в купальнике, села в его машину, закурила, прикрикнула:

— Чего стоишь? Заводи. Поедем голые, я-то уж во всяком случае! Ну, Барбарелла, ну, сука, ты еще вспомнишь!

Некоторое время ехали молча. Нанси смотрела в окно. Помпонио что-то напевал, глядя на дорогу. Потом кашлянул, заговорил:

— Ты на них не сердись, на Барбареллу, остальных тоже. Это не со зла, я уверен, они шутили...

Нанси не ответила.

Помпонио покосился на нее. Они уже ехали пригородами, и теперь на фоне домов, встречных машин она рядом с ним в бикини выглядела по меньшей мере необычно. Ее загорелая коленка была совсем рядом с переключателем скоростей. Как бы случайно он задел ее ногу, тронув рычаг; она вроде бы и не заметила, тогда он, глядя на дорогу, опустил руку на ее колено и не убрал. Опять покосился на нее. Она безучастно смотрела в окно.

Дорога пошла на подъем, Помпонио быстро переключил скорость и хотел было вернуть ладонь на прежнее место, но рука шлепнулась на подушку кресла. Он посмотрел — Нанси так же безучастно смотрела в окно, но отодвинулась на самый край сиденья.

Помпонио опять негромко запел, тогда Нанси щелкнула было ручкой приемника, но приемник не включался, а ручка осталась у нее в ладони. Она засмеялась.

— Я его менять собрался,— пояснил Помпонио. — На днях обещали прислать новый. Из Токио.

Как нарочно, они в этот момент проехали мимо конторы Людвига, мимо его заросшей травой машины на кирпичах, Помпонио вздохнул и мужественно добавил:

— А вообще-то у меня очень старая машина.

Нанси оглядела щиток. Тут были и приемник, и кассетный магнитофон, перевязанный проволокой, и большие часы без стрелок, все хромированное, со множеством ручек и лампочек. Она наугад потянула ручку — открылся ящик, в котором стоял телефон. Нанси взяла трубку.

— Он не подключен! — мрачно опередил ее Помпонио.

— Алло, Токио! — дурачилась Нанси. — Говорят из секретариата дона Помпонио! Где вертолет с обещанным приемником?

С ними поравнялся новенький белый «Форд» с двумя молодыми людьми. Они радостно ухмылялись, увидев на переднем сиденье рыдвана красивую девушку в купальнике с телефонной трубкой в руках. Тут же один из них выхватил откуда-то снизу трубку из аппарата, который уж наверняка был подключен, знаками стал предлагать Нанси побеседовать. Она расхохоталась, показала им язык. Помпонио тоже смеялся, нажимая на газ, но «Форд» не отставал, заезжал то справа, то слева, мигал фарами. Нанси положила ноги на щиток, махала голой рукой из окна, один из парней попытался было на ходу поймать ее руку и поцеловать, Помпонио резко рванул вперед, машина чихнула и заглохла. «Форд» с хохочущими молодыми людьми уехал, просигналив на прощание, а Помпонио вылез крутить ручку. Нанси мрачно смотрела в окно.

Уже смеркалось, когда, чихая и дергаясь, машина подкатила к низеньким домикам на окраине. Над крышами виднелись знакомые Помпонио щиты реклам над колодцем Рауля, ярко освещенные прожекторами.

Некоторое время посидели молча, потом Нанси сказала:

— Ну, все. Спасибо, до встречи.

И хотела было выйти, но Помпонио остановил ее:

— У тебя дома глотка кофе не найдется?

Она смешалась:

— Не знаю, у меня отец болен, может, кофе и нет...

— Тогда хоть попить чего-нибудь...

Нанси не успела ответить, когда проходящая мимо женщина, заглянув в машину, громко объявила:

— Ты, я смотрю, решила вообще не одеваться, чтобы время не тратить, да?

Нанси рванулась, крикнула ей вслед:

— Нет, решила всем показать, что в отличие от тебя белье ношу! — И бросила Помпонио: — Пошли!

Они миновали дворик и оказались перед крохотной дверью в какое-то полуразрушенное кирпичное строение. Помпонио остановился в нерешительности.

— Что стоишь? — зло спросила Нанси. — Да, вот так и живу. А не нравится — катись куда хочешь!

Дом, в котором жила Нанси, в прошлом служил душевой для находившегося рядом заводика. Весь дом состоял из трех крохотных ка-

бинок, облицованных осыпавшимся кафелем, с остатками труб на стенах. За одной из занавесок, проходя, Помпонио увидел спящего на железной кровати старика.

Нанси вынырнула из какого-то угла, теперь на ней был легкий халат, поманила Помпонио за собой.

Они оказались на кухне — тоже бывшей душевой кабине. Кругом стояли ящики, заменявшие мебель, в углу — холодильник.

Нанси быстро зажгла плиту, поставила чайник на ящик, изображавший стол, поставила стеклянный кофейник, сунула в него бумажный фильтр, насыпала кофе.

Все делала привычно и ловко, не задерживаясь на месте, и Помпонио, который все хотел обнять ее, никак не мог улучить момент. Наконец она взяла чайник с плиты и стала медленно наливать кипяток в кофейник. Помпонио подошел сзади, обнял ее и положил голову ей на плечо.

Нанси резко дернула плечом так, что у Помпонио лязгнули зубы, потом двинула локтем ему в грудь, и он отлетел к стене. Нанси спокойно долила кипяток, поставила чайник на плиту и только после этого обернулась.

— Ты что это решил? — глаза ее сузились, говорила она сквозь зубы. — Раз я в такой лачуге живу, так с тобой готова лечь? Прямо на полу? Или где тебе еще угодно? Раз у тебя машина, магазин, свой дом, так тебе все можно? Кофе захотел, разогнался! Осчастливить решил бедную девушку! Да я еще у колодца все про тебя поняла, когда ты с этими журналистами болтался. И Серафино твоего насквозь вижу, держит свою Барбареллу за дряблую задницу, а смотрит на меня, аж слюни бегут! Не дождетесь, не надейтесь!

— Нанси,— двинулся было к ней растерянный Помпонио, но она хлестнула его полотенцем, зацепила ящик и сбила наземь жестяную коробку.

Тотчас за стенкой послышался кашель, сопение, что-то заскрипело, и в кухне появился старик — тот, который спал за занавеской. Был он в клетчатой рубахе, очень худ и встревожен.

Но Помпонио больше всего поразила перемена, происшедшая с Нанси. Она ласково улыбалась, старика вроде и не заметила, ласково тронула Помпонио за рукав:

— Садитесь, доктор, кофе стынет! — И опять улыбнулась просто и по-домашнему, и только потом заметила старика: — Ой, папа! — она проговорила очень громко, почти прокричала. — Мы вас разбудили? Познакомьтесь, это... — она запнулась.

— Рауль Санчес, коммерсант,— вскочил Помпонио.

— Доктор Рауль Санчес, — прокричала Нанси, — мы с ним вместе работаем на ткацкой фабрике, он работает в конторе и помог мне устроиться.

— Очень приятно,— просветлел старик,— очень вам благодарны, хорошо, что она наконец-то на настоящей фабрике. Раньше она работала в массажном салоне, сами посудите, что думают о молодой девушке, если она работает в массажном салоне? Фабрика — это другое де-

ло. Плохо, что вечерние смены, но это только начало, не правда ли? Я сам работал на заводе, знаю, что такое работа. Я предлагал ее устроить на мой бывший завод, как-никак меня там ценят и помнят, но она отказалась...

Старик еще что-то говорил о своем бывшем заводе, но Нанси повернулась к Помпонио и рассмеялась зло:

— Ценят его там и помнят, как же! Двадцать лет у этого идиотского пресса простоял, а когда оглох совсем — выкинули с завода без пенсии.

— Ты что-то сказала? — спросил старик.

— Я говорю, — повысила голос Нанси, — что на нашей фабрике хотят филиал открыть, на севере, поближе к Штатам, и доктор Рауль, может быть, меня туда устроит. Но ты не волнуйся, это не скоро, я пока никуда не уеду.

— К тебе Виолетта заходила,— озабоченно сказал старик. — А тебя не было. Я так и сказал, что тебя нет, ты на работе.

— Сейчас придет, — успокоила его Нанси, — свет у меня увидит и придет.

Старик ушел к себе, Помпонио и Нанси молча пили кофе.

— Так тебя, значит, Рауль зовут? — спокойно, будто и не было между ними ничего, спросила Нанси. — А что это за Помпонио?

— Так, прозвище. Чуть не с детства.

— Понятно.

Опять посидели молча, но тут в дверь постучали.

Вошла девушка, та самая, сестра Рауля, которую Помпонио видел у колодца. Следом появился старик, тут же заговорил:

— Это, Виолетта, познакомься, дон Рауль, он с той же фабрики, где и Нанси теперь...

— А мой папа, между прочим,— весело перебила его Нанси,— в молодости велогонщиком был!

— Да, — с гордостью заговорил старик, — я даже выиграл рождественскую гонку и получил приз — новую веломашину. Меня для газеты снимали, я был в майке и в таком шлеме специальном...

— У тебя, папа, твоя лотерея, кажется, уже началась! — перебила его Нанси.

Старик моментально исчез, и за стеной послышался голос телевизионного диктора.

— Я вам галеты эти принесла,— начала Виолетта,— нам от них деваться некуда, и потом у меня к тебе дело, но я могу попозже...

— Ничего,— перебила ее Нанси,— дон Рауль сейчас уезжает, он спешит. Забежал только глоток кофе выпить. Ты посиди. Кстати, я тебе хотела сказать, — повернулась она к подруге. — Я тут узнала про одного сеньора, он пари заключил на сто тысяч, что твоего брата не спасут. Ты слышала?

— Сволочи! — прошептала Виолетта. — Какие все сволочи! Никому до него нет дела, никому на свете! Я всех ненавижу, отец с матерью по ночам плачут, а днем перед телевизором прыгают, дрянь всякую рекламируют, им уже телевизор подарили, галеты эти... — она заплакала.

Нанси невозмутимо пила кофе, Помпонио молчал.

— И никто его спасать не думает,— сквозь слезы продолжала Виолетта,— им бы подольше на первых страницах продержаться, а что с Раулем будет — им все равно! Они же ничего не делают, только пишут разные проекты, по телевизору говорят, а еще ничего не делали и делать не будут, им дорого, я знаю! Шахту копать и стенки укреплять, какую-то машину из Америки выписать — болтовня все это, ни гроша на его спасение не потратят, а на рекламе этих вонючих галет и лекарств уже, наверное, тысячи заработали! Никому, никому он не нужен, даже ребята из его футбольной команды по телевизору выступали — довольные, счастливые!

— Он в футбол играл? — глупо спросил Помпонио.

— Он вратарем у них был. Вот так все про него и говорят: «Был, был», а он жив, жив! — выкрикнула Виолетта. — Он там, в темноте, жив, а про него все говорят: «Был».

Виолетта зарыдала, задохнулась, ткнулась было в занавеску лицом, потом упала Нанси на грудь, тряслась в рыданиях; Нанси гладила ее по волосам, шептала что-то на ухо.

Помпонио тихо выбрался из кухни, пошел к выходу. Нанси на него даже не взглянула.

Помпонио прошел мимо старика, но тот с таким восторгом смотрел на экран орущего телевизора, где шел розыгрыш лотереи и медленно поворачивалась, блестя лаком, новенькая американская машина, что ничего на свете не замечал.

Он вышел на улицу. Было уже совсем темно, светились окна домов, горел тусклый фонарь на углу, и надо всем сияли на черном небе рекламные щиты над колодцем Рауля.

Помпонио открыл дверь машины, она ярко осветилась изнутри алой обивкой сидений и потолка, сел, закрыл дверь. Погасла лампочка, и теперь сквозь пыльное стекло еле различался силуэт Помпонио. Он сидел, положив подбородок на скрещенные на баранке руки, смотрел перед собой.

Потом вышел из машины и двинулся к колодцу.

Когда он подошел, у колодца было пусто. Дремал карабинер, ярко светились круг в центре и уходящие ввысь рекламные щиты, вокруг все тонуло во мраке.

Помпонио постоял, потом пошел по проходу между веревок. Сонный карабинер с трудом поднял голову, мутно глянул на него, кивнул:

— А, пресса, —и снова уронил голову на грудь. Пробормотал механически себе под нос: — Ходить с осторожностью, громко не разговаривать, в круг не вступать...

Помпонио обошел вокруг кладки — она была очерчена кругом, выложенным по земле камешками примерно в метре от стенок колодца. Постоял, подошел к динамику, сел. Было тихо. Он опустился на корточки перед ящиком динамика, прижался к нему ухом, как к раковине, тихо покрутил ручку.

Теперь он ясно слышал дыхание мальчика. Видимо, микрофон был

совсем рядом с ним, потому что различалось, как он бормочет что-то сквозь сон, вздыхает, снова ровно и спокойно посапывает, как здоровый, уставший за день ребенок в своей постели дома, под лампой, накрытой цветным платком...

Помпонио так сидел долго, смотрел на освещенный круг, слышал дыхание Рауля. Потом встал, покосившись на карабинера, подошел к черте из камешков, затаив дыхание, перешагнул ее и приблизился к краю колодца.

Старые, большие камни, составлявшие кладку, ничем не скрепленные, тронутые зеленью, образовывали неправильный круг. Помпонио медленно нагнулся, лег грудью на холодный камень, осторожно заглянул в темноту.

Он ничего не увидел. Свет доставал только до второго яруса кладки, дальше было темно, тянуло сыростью, и страшно было представить, что это дыхание — спокойное дыхание спящего ребенка из этой страшной пустоты, холода и тьмы.

Внезапно Помпонио услышал за спиной слабый голос:

— Мама?

Он отскочил в темноту, замер с бьющимся сердцем. Тот же детский голос повторил:

— Мама?

Помпонио огляделся и только тут понял, что голос — Рауля и слышен из динамика. Мальчик, наверное, почувствовал, что кто-то есть наверху, и проснулся.

Помпонио замер. Голос не повторялся. Помпонио перевел взгляд с динамика на колодец и увидел, даже скорее не увидел, а сначала почувствовал, что с камнем, на который он только что облокачивался, что-то происходит.

Камень еле заметно раскачивался.

Помпонио посмотрел на карабинера.

Тот спал.

Он посмотрел по сторонам.

Было пусто и тихо.

Камень раскачивался и, если смотреть внимательно, тихонько сползал внутрь, толчками, почти незаметно.

Помпонио облизнул пересохшие губы и отступил дальше в темноту. Перекрестился.

Так он стоял, пока из динамика еще раз не донеслось слабое, уже совсем сонное:

— Мама?..

Помпонио бросился к колодцу, схватил большой, заплесневелый и холодный камень и, прижимая его к груди, как вратарь с мячом, покатился по земле.

Полежал, потом встал тяжело, оттащил камень в темноту, сел на него, дрожащими пальцами достал сигарету и закурил.

Было тихо, ровно дышал спящий мальчик в динамике, теперь к нему добавился и храп карабинера. Помпонио погасил окурок о камень, встал и, глубоко засунув руки в карманы, ушел в темноту.

Было раннее, туманное утро. Нанси вышла из двери своего дома, зевнула, поежилась зябко и перебежала через дворик к калитке, бросила у калитки два черных пластмассовых пакета с мусором, свернула к крану, торчавшему из земли, открыла, сполоснула лицо и вдруг обернулась испуганно. Ее негромко позвали:

— Нанси!

Она стояла в легком домашнем платье, поверх которого накинут был платок, в стоптанных шлепанцах на босу ногу, волосы небрежно собраны в косу, ненакрашенная, чуть припухшая со сна — одна из девчонок этого квартала, которых сотни вот так крутятся по домашним делам с раннего утра до глубокой ночи.

Голос опять повторил:

— Нанси!

Она осторожно подошла к калитке.

На дороге стояла, влажно блестя в тумане, машина Помпонио. Нанси испуганно оглядела пустынную улочку, вышла за забор, открыла дверь машины.

Помпонио сидел за рулем. Был он бледен, видимо, просидел так всю ночь, смотрел на нее прямо, без улыбки.

— Сядь, пожалуйста,— тихо сказал он.

Нанси подчинилась, недоумевая, тихо прикрыла за собой дверь.

— Холодно? — спросил Помпонио.

— Очень,— кивнула Нанси.

Помпонио привлек ее к себе, она, не сопротивляясь, прильнула к его плечу, прижалась, согреваясь.

Некоторое время так посидели молча.

— Послушай, Нанси,— заговорил Помпонио, щекой касаясь ее волос, — послушай, только не перебивай меня. Нанси, выходи за меня замуж, а?

Нанси молчала, не двигаясь. Ободренный, Помпонио заговорил уверенней:

— Я глупо себя вел вчера, и вообще; но ты тоже глупости говорила — какой-то я получаюсь богач, миллионер-бездельник, соблазняющий девушек из бедных кварталов, глупость какая-то. Никакого магазина у меня нет, есть только крохотная тьенда, и та вся в долгах, и дом еле стоит, чуть больше твоего, и вообще я из такого же района, из такой же семьи и всю жизнь работал, никакой я не аристократ, к чертям собачьим, все сам делаю: и готовлю, и стирать приходилось, правда! Уедем, Нанси, руки у нас есть, головы тоже, ведь не пропадем, а?

Она по-прежнему молчала, и он все более воодушевлялся.

— Мир такой большой, и вся жизнь впереди, а мы, как мне, по крайней мере, кажется, и понять друг друга можем, и быть опорой друг другу...

— Как костыли,— тихо добавила Нанси.

Он осекся, она высвободилась, пересела на угол сиденья, достала из пачки на щитке сигарету, закурила.

— Послушай,— наконец заговорила она. — Есть такой писатель старик Хэм. И у него есть такая фраза: «Не нужно хоронить себя за-

живо». Так вот, то, что ты предлагаешь — это похоронить себя заживо. Да неужели ты мог подумать, что я не то что замуж, просто под руку пройдусь с кем-нибудь из этого квартала? Или из этого города? Да и вообще из этой страны? Да я сама удивлюсь, если через два года самое позднее не уеду на север, в Штаты! А там уж сама себе все найду — и увидишь, в эту конуру,— она качнула небрежно головой в сторону своего дома,— будут туристов водить, рассказывать, что я здесь жила! Только меня сюда уже не затащат! Господи, да ты на себя посмотри, куда тебе жениться, да еще на мне! Ты, наверное, по воскресеньям в церковь ходишь, на проповеди? В чистой рубашечке, причесанный, там тебе и долдонят: «Своими руками кормиться, радоваться, трудиться, мир большой, а мы маленькие!» А ты слушаешь. А в вашем «Гаити», ты думаешь, я задержусь? Да меня через два месяца в «Пьеро» пригласят, увидите! А вы целуйтесь со своей Барбарелллой. Вот мой капитал! — Нанси с силой похлопала себя по бедру, наполовину высунувшемуся из-под застиранного домашнего платья,— и я уж найду, куда его поместить!

Она посмотрела в окно, усмехнулась.

— Ты вот думаешь, они тебя там жалуют? Да смеются они над тобой, терпят только, потому что ты их кормишь бесплатно из своей лавки!

Она хотела что-то еще сказать, но вдруг увидела его глаза — жалкие, испуганные — и сама испугалась, заговорила торопливо, извиняясь:

— Ты прости меня, Раулито, ты хороший, и я хорошая, кто же виноват, что жизнь такая плохая?

Обняла его за шею, поцеловала в губы — долго и по-настоящему,— потом близко заглянула в глаза, ласково погладила по щеке, сказала шепотом:

— Все у тебя будет хорошо, Раулито, милый!

И выскочила из машины.

А через минуту открыла дверь, бухнула на пол перед сиденьем мешки с мусором, сказала буднично:

— Я подумала — тебе все равно через верх ехать? Кинешь там мусор в кучу на углу, чтобы мне не бежать, да?

И ушла.

Был уже день — теплый и тихий, когда Помпонио приехал на берег океана — на тот самый берег, где была фиеста. Вышел из машины, спустился вниз, прошел к воде.

Ветер таскал по песку обрывки бумаг, торчал полузасыпанный картонный ящик.

Океан был все так же покоен, лениво накатывали редкие мелкие волны, а вдали от берега никакой жизни воды не ощущалось — неподвижное небо без единого облака, тяжелая, литая гладь воды и опять белоснежный корабль на горизонте.

Помпонио сел на песок, долго сидел так, щурился, глядел на корабль.

Что-то почувствовав под ногой, Помпонио перевел взгляд и увидел осколок бутылки; взгляд его скользнул дальше.

У самой кромки пляжа, где песок был темен и даже на взгляд тяжел, торчал угол раковины — той, которую слушала Нанси.

Помпонио достал раковину, ополоснул в воде, размахнулся и далеко забросил в воду.

Вода была так прозрачна, что видно было, как раковина, медленно поворачиваясь, опускалась на дно.

Помпонио порылся по карманам, вытащил камешек от колодца Рауля, оглядел его, несколько раз подбросил на ладони и, прицелившись, кинул туда, где лежала раковина.

Камень, несколько раз блеснув в воздухе, чмокнув, почти без брызг ушел в воду и так же медленно опустился недалеко от раковины и сразу потерялся среди точно таких же — маленьких и больших камней океана.

Жарко блестела на солнце черная машина Помпонио, недвижен был океан, неподвижна фигурка одиноко сидящего на берегу Помпонио, и только изредка лениво перекатывались по песку обрывки бумаги и легкий бумажный стаканчик.

Был все тот же день — солнечный, тихий,— когда Помпонио подрулил к дому. Вылез из пропыленной до самой крыши машины, остановился в недоумении — железная штора тьенды была опущена, дверь в дом приоткрыта.

Он вошел, крикнул с порога:

— Мама!

Никто не отозвался, он быстро пересек патио, толкнул дверь в ее комнату, остановился на пороге.

В комнате было темно, окно зашторено. Горел на столике у кровати ночник. Мать, видимо, недавно заснула, потому что рядом с ней на смятой простыне желтела открытая книга, стоял пузырек с лекарством.

Его приход разбудил ее — она подняла голову, оглядела сына, спросила:

— А который сейчас час?

Он поднес к ночнику руку со своими знаменитыми часами, сказал:

— Двадцать четыре пятого.

Донья Сесилия поднялась повыше на подушке, поправила одеяло на груди, руки сложила на животе, и Помпонио, не дожидаясь ее вопроса, с размаху сел в кресло и фальшиво бодрым голосом заговорил:

— Вы простите, но позвонить и предупредить никак не мог — дача у этого приятеля черт знает где...

— Не ругайся! — вставила донья Сесилия.

— Простите, в общем, далеко дача. Пока приехали, пока рыбу ловили, пока готовили — уже ночь, и обратно ехать бессмысленно. А утром проспали, и машина забарахлила. У него, у приятеля. А телефона нет, вот так и получилось, вы уж простите...

— Вот женит тебя какая-нибудь певичка на себе, будешь тогда знать — «извините, мама!»

— Какая певичка? Да мы мужской компанией, и потом, мама, вы

же меня знаете, чтобы я с кем-нибудь из этого «Гаити» не то чтобы жениться — под руку прошелся! А вы из-за этого волновались?

— Дядя Хосе заезжал. Увидел, что лавка закрыта, тебя нет, такой крик поднял... Ну, правда, у меня тоже нашлось, что ему припомнить, в общем, поговорили громко, — она невесело рассмеялась. — Опять несчастного Людвига вспомнили, будто от моей родни все беды, какие-то мы, Каррерасы, не такие, видите ли. Не такие — значит, не такие, как Хосе, Пачо, дурак этот Фелипе...

— Да, привет вам от дяди Людвига,— радуясь, что можно сменить тему, быстро заговорил Помпонио,— видел я его. Все такой же, все с этой своей газетой, и та же машина на том же месте, на тех же кирпичах,— он засмеялся

— Да, это Людвиг,— улыбнулась донья Сесилия. — И никогда не изменится. А я тут лежала, вспоминала, думала — при чем здесь Каррерасы? Твой отец точно такой же был, всю жизнь. Ты не помнишь, наверно, была у него мечта — построить большую яхту, продать дом, лавку — вообще все, что есть на берегу, переселиться на эту яхту и плавать по свету, чтобы мы стали знаменитой семьей «путешественники Санчесы», чтобы про нас все газеты писали...

— Нет, я помню,— радостно вскинулся Помпонио,— помню, он еще какие-то картинки приносил, и еще они с каким-то старичком в патио огромные бумаги раскладывали, а я по ним ходил, меня выгоняли...

— Да... А чертежи эти, наверное, до сих пор на чердаке лежат. Отец все их не разрешал выбросить, все собирался начать строить... Вот и ты у меня такой же... То этих веревок натащил, крючьев — буду по горам лазить! И что? Так все и валяется. А еще, помнишь? Прибежал, деньги схватил — костюм черный куплю! И притащил эту страсть резиновую, хоть раз надел? И тоже на острова собирался, в акул стрелять,— она улыбалась, гладила его вьющиеся волосы. — А я было обрадовалась — купит, думаю, себе черный костюм, хоть будет в чем в церковь пойти...

— Ну да,— пробурчал Помпонио. Он лежал, уткнувшись носом ей в грудь, потому голос его сквозь одеяло звучал глухо, —ну да, буду ходить по воскресеньям на проповеди, слушать, что мир большой, а мы маленькие...

— Так ведь так оно и есть, дурачок ты! И однажды надо в это поверить. Не всем плавать по океану, подниматься на вершины, нырять за акулами. И не про всех должны писать газеты. Рождаются все маленькими, но кому-то суждено и прожить жизнь маленьким, и умереть маленьким, незаметным.

Она замолчала, все так же перебирая его волосы, задумалась. Помпонио из-под ее руки разглядывал с детства знакомые стены маминой комнаты — свадебная фотография ее с отцом, детская фотография матери в белом платье для первого причастия, в рамке, под стеклом его, Помпонио, первый ей подарок — аккуратно и старательно нарисованный ангел с розами, надпись: «Маме от Рауля», чья-то самодельная картина в золотой раме — Святая Мария с младенцем в овале из тщательно выписанных розочек, снова он, Рауль, среди своих одноклассников в

футбольной форме, мать со своим братом, Людвигом, тогда еще маленьким, на фоне большого дома, смеющиеся, между ними каменная ваза с цветами.

Мать проследила за его взглядом, вздохнула.

— Ты думаешь, мы не мечтали? И дом был большой, и времени было впереди целая вечность, и все, казалось, успеем и сумеем... И вот давно уже и дома того нет, я — здесь, а Людвиг все не успокоится, все чего-то пытается, сам себя обманывает, не хочет поверить, что мир как был, так и остался большим, а мы, к сожалению, так и остались маленькими...

— Мама,— перебил ее Помпонио, глядя на другую фотографию, где он был в футбольной форме,— а здесь я уже хромой, да?

— Нет, это зимой снимали, тебе здесь девять лет, а случилось все через полгода, когда черепицу меняли на крыше, летом. Больше ты в команде не играл...

— Мама,— снова перебил ее Помпонио, на этот раз он напряженно вглядывался в фотографию отца — тот был в шляпе, темном тяжелом костюме, одна нога на подножке большой, неуклюжей машины. — Мама, а ведь у отца было много друзей, да? Я помню, когда за стол в патио садились, было человек по двадцать иногда, правда? И всегда кто-то в гостях был, и пели допоздна, и на гитаре играли.

— Да, много было,— улыбнулась воспоминаниям мать,— и мы часто куда-то ходили, ездили. А уж у нас все время кто-то бывал, пели, танцевали...

— А где они все сейчас? Я хочу сказать, почему их нет сейчас? Почему не зайти, не узнать, как ты, его жена, сейчас живешь, как я, его сын, что с нами? Или они были друзьями, пока он их поил и кормил и товары в долг давал?

Донья Сесилия вздохнула, ответила не сразу.

— Зачем про всех плохо думать, Раулито? Ты лучше постарайся в себе поискать вину, поискать, чем ты один плох. Может, им с нами неинтересно, неинтересные мы для них люди? С твоим отцом было интересно, а с нами — нет. Я на них не обижаюсь, правда.

Помпонио подошел к окну, отодвинул край занавески, выглянул. Спросил, не оборачиваясь:

— Вам ничего не нужно? Лекарства или чего-нибудь.

— Тебе уйти нужно? Ты не волнуйся, я замечательно одна обхожусь, только на обратном пути лекарство привези, вот это...

Помпонио нагнулся, поцеловал ее в щеку, взял коробочку из-под лекарства, еще раз посмотрел на фотографию, где он сам, девятилетний, стоял среди своих сверстников в полной футбольной форме, тихо вышел, притворив за собой дверь...

На улице заметил, что на пыльном боку его машины крупно выведено «100000» и восклицательный знак. Он огляделся. Улица была пустынной, но за каждым окном ему виделись лица соседей — тех, кто ежедневно бывали в его лавке, кое-как сводили концы с концами, мечтали разбогатеть, но умели и презирать богатство, в основании которого лежала трагедия умирающего ребенка.

Помпонио физически чувствовал на себе эти невидимые взоры молчаливой улицы.

Повернулся к машине и со злостью прямо рукавом стер пыль и надпись на ней.

Он подъехал к «Гаити». Было еще светло, время для постоянных посетителей слишком раннее, потому у входа не было ни машин, ни Пепе, ни карабинера. Помпонио посидел за рулем, потом медленно вышел, прошел неторопливо внутрь.

Никого не встретив, спустился по лестнице, вошел в зал, остановился на пороге.

Все были здесь — все танцовщицы, Каэтано, Пепе, Хорхе, Серафино. Помпонио обратил внимание на странное сооружение посередине сцены — с самого потолка, из открытого квадрата застекленной крыши свисала какая-то труба из прозрачной пленки, внутри нее виден был канат. Он не успел как следует рассмотреть и понять, что это такое, как его заметили и сразу десяток голосов нестройным хором прокричал приветствие ему, Помпонио; его окружили, кто-то поцеловал в щеку, сунули в руки стакан с вином, потащили в центр зала. Он только оглядывался недоуменно, ничего не понимая.

— Поздравляем, Помпи! — это многократно повторяли голоса вокруг него.

— Про друзей не забудь, а то и узнавать перестанешь,— это говорила Барбарелла.

— Не сердись на меня, я за тебя рада! — у самого уха шепот Нанси, потом ее улыбающиеся глаза совсем близко, поцелуй в щеку.

Хорхе звонко хлопнул его по спине, Каэтано обнял и приподнял под общий смех.

...Серафино первый обратил внимание на изумленные, даже испуганные глаза Помпонио:

— Э, друзья мои, да он ничего не знает, я клянусь! Вы на него посмотрите!

— Иди сюда! — кричал из-за стойки бармен. — Помпи, к телевизору иди, сейчас дневной выпуск начнут!

— Ты выиграл, ты пари выиграл! — из-за спины прогудел ему в затылок Нино и щелкнул по макушке.

— Как? — Помпонио выскочил из круга обступивших его. Ожидаемой радости на лице его не было, что угодно — испуг, растерянность, ужас,— только не радость.

— Как? — повторил он. — Но ведь не может быть, не должно, он погиб? Кладка обрушилась, да? Но ведь не может быть, я...

— Да не погиб никто,— тянул его за рукав к телевизору Нино.

Они подошли к стойке.

Шла передача очередного выпуска новостей. Что-то рассказывал бегун, тяжело дышавший, наверно, сразу после финиша. Реклама сигарет, реклама мыла...

И вот на экране знакомые щиты реклам, колодец, Фелисандо с микрофоном, плачущая мать Рауля.

Говорит господин в сером костюме — тот, что давал указания перед съемкой. «Наша фирма делала все возможное, но человеческий разум оказался слабее злых козней судьбы. С болью в сердце мы вынуждены прекратить всякие попытки спасти несчастного и уповать теперь только на милость господа нашего...»

Камера качнулась, мелькнуло бледное, злое лицо Виолетты, послышался ее крик: «Убийцы! Не верьте им, они и не пытались его спасти, они убили его!»

Снова Фелисандо с микрофоном: «Можно понять горе этой несчастной девушки и простить ей несправедливые слова — следствие ослепления горем, не так ли?» — он обращался к господину в сером костюме. Тот вежливо наклонил голову — простил.

Опять донесся голос Виолетты, но уже издалека.

— Но уж твоя совесть, по меньшей мере, чиста,— услышал Помпонио голос за спиной. Обернулся. На него глядел Хорхе. Был он слегка навеселе, обнял Помпонио за плечи, и они вместе продолжали смотреть телевизор.

На экране опять скорбно что-то говорил господин в сером, потом Фелисандо, потом они по очереди жали руку отцу Рауля, а Хорхе комментировал:

— Если уж они не виноваты, то мы с тобой вообще чисты, как ангелы! Эти замечательные сеньоры заработали на парне значительно больше твоего, а уж мои жалкие два процента вообще не в счет. Жаль старину Рикардо, но он может утешаться тем, что был прав — американцы действительно великие люди! Выкачать столько денег из старого заброшенного колодца, не потратив почти ничего,— это надо уметь! А из мальчишки сделали бесплатного рекламного агента. Молодцы! Но ты, на мой взгляд, совершил патриотический поступок. Если иностранцы зарабатывают на наших несчастьях, то почему бы и нам не заработать чуть-чуть на наших родных, отечественных бедствиях? В конце концов, это наше национальное горе, как распинался этот дурак Фелисандо, значит, и доходы с него должны по справедливости быть нашими? Или я не прав?

— Помпи! — кричали из глубины зала. — Иди сюда!

Он повернулся на голоса. Был уже накрыт стол в середине зала, все стояли вокруг, ждали его, ему махали.

Помпонио подошел.

— Праздник устраивает Помпонио, он угощает! — кричал Серафино. — А мы за него рады и пьем за него!

К нему подбегали чокаться, все что-то говорили, смеялись, хлопали по плечам, целовали.

Помпонио натянуто улыбался, кланялся, ему наливали, он выпивал...

— Внимание! — кричал Каэтано. — Гвоздь сегодняшнего вечера, новый номер! Это еще не окончательно, так сказать, эскиз, но эскиз, думаю, удачный! Маэстро!

Ударил по клавишам Нино, свет в зале погас, и осветилась труба на сцене.

— Номер называется «Колодец»! — объявил Каэтано. — Номер на злобу дня, так сказать, на острую тему...

— Правильно! — совершенно пьяным голосом перебил его Хорхе. — Долой гринго! Наши несчастья — это наше достояние, пора самим получать с них доходы! Молодец, Каэтано!

Он громко зааплодировал, на него зашипели, он замолчал.

Нино заиграл тревожную мелодию, из люка под крышей показалась Нанси. Она спускалась по канату внутри трубы, спускалась медленно, то и дело застывая в скульптурных, по ее и Каэтано мнению, позах. Длинный красный плащ был зацеплен за край наверху, потому по мере спуска Нанси от него освобождалась и в конце концов оказалась в своем купальнике из поросячьих мордочек. Когда она коснулась пола сцены, прожектор осветил дно «колодца», и там обнаружились три лилипутки в розовых трико. Они вскочили, закружились вокруг Нанси, Нино заиграл мелодию «трех поросят» из диснеевского фильма...

Помпонио оглядел зал. Все смотрели на сцену — Каэтано прищурившись, слегка дирижируя левой рукой, Серафино улыбался, Хорхе то и дело аплодировал; все — оживленные, все смотрят на сцену, глаза возбужденно блестят.

На сцене стояла Нанси, стыдливо прикрывшись руками, две лилипутки уже плясали в ее поросячьих масках, третья жестами умоляла отдать ей последнюю маску под хохот и аплодисменты зала.

...Помпонио сидел один у стойки бара, в темноте. Как тогда, на фиесте, смотрел на своих товарищей со стороны. Номер уже кончился. Нанси в халате стояла на сцене рядом с Каэтано и лилипутками, он что-то объяснял, показывая наверх; Нино разговаривал с гитаристом-культуристом, тот, жалуясь, видимо, на жару, стаскивал через голову свитер, оказавшись в майке с короткими рукавами, потряхивал огромными бицепсами; Барбарелла что-то быстро говорила Серафино, размахивая пальцами перед самым его носом, пьяный Хорхе пытался дать прикурить не менее пьяному Пепе, но без конца ломал спички...

— Прошу всех к столу,— кричала Рупи,— выпьем за Каэтано!

— И за Помпи,— добавил Хорхе,— я требую!

— За счастье! За здоровье, деньги и любовь! — кричала Рупи.

Пепе и Хорхе посадили на плечи Каэтано, поднесли к столу. Тот, расплескивая вино, взмахивал стаканом, выкрикивая:

— За искусство! За успех и неустанный поиск!

— А где Помпи? — тихо спросила Нанси у Барбареллы.

— А я думала у тебя спросить,— нежно улыбнулась та в ответ.

Они одновременно обернулись к стойке. Там не было никого, одиноко стоял пустой стакан.

— Хватит смотреть на мир из-под сомбреро! — кричал Каэтано. — Американцы правы, нужно стремиться ввысь, даже если для этого придется, черт возьми, спускаться по канату!

Хорхе и Пепе, на плечах которых он сидел, покачнулись, и все трое под хохот зала рухнули на пол.

...Все так же стоял пустой стакан на стойке, тихо качнулась занавеска у выхода, но этого никто не заметил.

Помпонио вошел в дом, прошел в комнату матери. Она спала, горел ночник.

Помпонио снова оглядел стены, фотографии на них, тихо вышел, прикрыв за собой дверь.

Вошел в бывшую комнату отца, сел, не зажигая света, посидел так. Сквозь жалюзи попадал луч от фонаря на улице, полосами освещая афиши и фотографии на стенах. Помпонио огляделся, встал и с неожиданной злостью, как тогда, когда он рукавом вытирал машину, начал срывать со стен фотографии: Барбарелла в купальнике; Каэтано в бархатной блузе, руки сложены на груди; Серафино у входа в «Гаити» — солнечный день, на лице улыбка, в углу фотографии длинная дарственная надпись; афиши представлений с автографами, плакаты, старые костюмы...

Он срывал все, рвал, топтал, задыхался в пыли, перьях от костюмов; снова набрасывался на стены и рвал, рвал в клочки все, пока не уничтожил этот «музей», как называл его дядя Хосе. Сел, тяжело дыша, затих...

В комнату матери он вошел в спортивном костюме, старом, выцветшем. В руках — спортивная сумка. Постоял, глядя на нее.

Она спала.

Помпонио поставил на столик два флакона с лекарствами, деньги — все, что у него было, даже мелочь, наконец, снял и аккуратно положил свои знаменитые часы.

Наклонился, поцеловал ее в щеку.

Она пошевелилась во сне, но не проснулась.

Помпонио отступил к двери, еще раз посмотрел на фотографию: школьная футбольная команда и он среди ребят — маленький счастливый мальчик.

В лавке он зажег весь свет и подошел к музыкальному автомату. Поискал пластинку, нашел нужную, нажал на клавишу.

Зазвучало болеро о старом дереве у заброшенного дома.

Помпонио открыл железную штору лавки, вздохнул и полез на верхние полки.

...Еще только начинало светать. Горел ярко свет в лавке, освещая пустые полки, прилавок. Звучало то же болеро.

Весь товар был аккуратно расставлен на тротуаре — ящики, коробки, банки, мешки, бутылки.

Помпонио подошел к машине, постоял в нерешительности, раскачивая на пальце цепочку с ключами. Потом аккуратно положил ключи на капот, взвалил сумку на спину и зашагал прочь.

Когда он появился у колодца, еще только светилась полоска неба над горизонтом. Были последние предрассветные минуты. Уже не горели, освещая щиты, прожектора. Да и щиты уже стояли без реклам — одни железные каркасы.

Но и круг и, очерченный веревкой, барьер колодца — все было уставлено свечами, почти все еще горели.

Это была последняя надежда простых людей этого квартала, да,

наверное, и не только этого, надежда на чудо, на божье милосердие, на то, что удастся достучаться до неба, если на земле сердца тех, кто вершит судьбы, для милосердия этого закрыты.

Горела здесь свеча, поставленная Виолеттой, и доньей Сесилией, и Нанси, и ее отцом, и еще сотни и сотни огоньков надежды жили, трепетали под легким ветром утра, ждали.

Не было в этот час никого, и карабинер не сидел у входа, только стоял его стул и покачивались обвисшие веревки ограждения.

Помпонио уверенно и решительно подошел к одному из щитов, достал из сумки трос, защелкнул карабин, зацепив его за стойку щита. Надел пояс, затянул потуже, проверил.

Аккуратно ступая между свечами, прошел к динамику, покрутил ручку.

Мальчик спал — снова Помпонио слышал ровное дыхание его, покойное и домашнее.

Помпонио встал, прицепил к поясу трос, пробрался среди горящих свечей к колодцу, наклонился над ним. Потом посмотрел вокруг, вздохнул и аккуратно и медленно перекинул ногу через барьер, потом другую...

...Горели свечи — много, несколько сотен, медленно втягивался в отверстие колодца трос, и слышался голос Помпонио в динамике — говорил он медленно, дышал тяжело.

— Подожди, Рауль, я сейчас, подожди... Я спущусь, и мы поднимемся...